UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARCO TAKASHI MATSUDA DE SOUZA

A TRAMA AMARELA:
REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADES CONSTITUÍDAS NAS MATERIALIDADES DA COLEÇÃO YUBA DE FERNANDA YAMAMOTO (2018-2024)

CURITIBA

2025

MARCO TAKASHI MATSUDA DE SOUZA

A TRAMA AMARELA:
REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADES CONSTITUÍDAS NAS MATERIALIDADES DA COLEÇÃO YUBA DE FERNANDA YAMAMOTO (2018-2024)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Design.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

CURITIBA

2025

MARCO TAKASHI MATSUDA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN - CABRAL

M434 Matsuda, Marco Takashi
A trama amarela: reflexões sobre identidades constituídas nas materialidades da coleção Yuba de Fernanda Yamamoto (2018-2024). / Marco Takashi Matsuda. – 2025.
1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Design.
Inclui referências.

1. Design. 2. Identidade nipo-brasileira. 3. Trabalho. 4. Arte. 5. Cultura material. 6. Comunidade Yuba. 7. Fernanda Yamamoto. I. Corrêa, Ronaldo de Oliveira. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Design. III. Título.

CDD: 745.2

Bibliotecária: Sheila Barreto - CRB 9/1242

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DESIGN - 40001016053P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **MARCO TAKASHI MATSUDA DE SOUZA**, intitulada: **A TRAMA AMARELA: REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADES CONSTITUÍDAS NAS MATERIALIDADES DA COLEÇÃO YUBA DE FERNANDA YAMAMOTO (2018-2024)**, sob orientação do Prof. Dr. RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Abril de 2025.

Assinatura Eletrônica
24/07/2025 14:03:33.0
RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
01/08/2025 10:54:05.0
CLAUDIA REGINA HASEGAWA ZACAR
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
24/07/2025 14:18:07.0
HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA)

Assinatura Eletrônica
06/08/2025 09:46:07.0
LUCIANA MARTHA SILVEIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 467923
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 467923

Dedico esta tese àqueles que vieram antes de mim, que pavimentaram possibilidades de se acessar uma formação pública e gratuita neste país. Àqueles que depositaram suas esperanças e anseios em construir uma nova vida, em um novo território. Àqueles que fizeram destas terras também seu lar, e não menos merecedores de reconhecimento por sua identidade, suas características fenotípicas, sua fala, sua conduta, seus hábitos, seus costumes e suas formas de sociabilidade. Àqueles que vieram antes.

Dedico ainda àqueles que vieram depois, e que de algum modo, possamos encontrar beleza em ser e estar no mundo; de um modo consciente e generoso para com os nossos.

AGRADECIMENTOS

Trago agradecimentos às minhas professoras e professores, que sempre me inspiraram, me mobilizaram, e seguem em luta por um país, uma sociedade, uma educação mais digna, em que se faz possível estabelecermos espaços de debate e de criticidade. Os reverencio.

Reservo especiais agradecimentos a meu orientador, Professor Ronaldo, taurino em seu mais belo jeito de ser, quem me guiou durante este percurso com paciência e afeto, sempre com sua criticidade tão afiada, mas que a seu modo, acreditou neste trabalho, acreditou em mim e me ensinou que apesar das adversidades, precisamos prosseguir. E prosseguimos.

Agradeço a Universidade Federal do Paraná e ao Programa de Pós Graduação em Design, juntamente do Setor de Artes, Comunicação e Design pela oportunidade de dar continuidade aos meus estudos, por proporcionar espaços de debate e reflexão em momentos turbulentos.

Expresso meus agradecimentos a minhas professoras e professores que puderam integrar minhas bancas de qualificação e defesa deste trabalho. Toda atenção dedicada e todas as considerações, questionamentos e apontamentos constituem a materialização desta pesquisa.

Agradeço aos colegas de instituição e aos colegas do Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, pelas trocas, desabafos e acolhimentos durante esta trajetória que muitas vezes parece solitária.

Agradeço aos colegas e amigos que integram o grupo de pesquisa Design e Cultura, pela contribuição ativa em minha formação enquanto pesquisador, suscitando inquietações, discordâncias, curiosidade e inspiração para trilhar uma trajetória de indagações, incertezas, e problematizações acerca de diversos assuntos e conteúdos, especialmente sobre cultura, arte, design, tecnologia, sociedade, e política.

Agradeço a meus queridos amigos que se preocuparam com meu bem estar e andamento da pesquisa durante todo este período.

Agradeço aos amigos e colegas envolvidos na militância asiático brasileira, e mesmo aqueles que desconheço, visto que o fomentar destas discussões, os embates, as discordâncias e os estranhamentos, as produções artísticas e científicas, as publicações de livros, a promoção de rodas de conversa, de encontros, de manifestações, o estabelecimento de redes de apoio, a abertura de canais de contato e de articulação coletiva, oportunizam imaginar outros cenários em que possamos rever passado e presente, e vislumbrar um futuro mais consciente, mais igualitário e menos opressor. Que esta pesquisa sirva de inspiração para poder contribuir minimamente para outros trabalhos, outras produções que também almejam construir esses vínculos sensíveis de pertencimento, memória, ancestralidade e de identidade para nos

fortalecer e pensar outras formas de ser asiático-brasileiro no contexto brasileiro, em que sejamos os protagonistas e detentores de nossas próprias narrativas.

"A máscara que eu usava se tornava cada vez
mais natural, até que comecei a esquecer como
era meu verdadeiro rosto."
(MISHIMA, 1976, p. 69)

"A utopia existe e é aqui."
(MASAKATSUO YAZAKI, 2010)

RESUMO

Nesta tese são analisadas imagens provenientes dos catálogos de moda da coleção *Yuba* (2018), da designer Fernanda Yamamoto, e do fotolivro *Yuba* (2010), da fotógrafa Lucille Kanzawa. O objetivo da pesquisa é refletir sobre como o trabalho empregado nessa coleção, em conjunto com a Comunidade Yuba, contribui para a construção de uma identidade nipo-brasileira na contemporaneidade. Para tanto, utiliza-se do método das constelações fílmicas, proposto por Mariana Souto (2019). A discussão sobre identidade e raça é embasada nos estudos culturais, tendo as contribuições de Stuart Hall (1990; 1995; 2015) como referencial. A categoria trabalho, sob a perspectiva da filosofia yubense, é analisada com base em Marx (2013), Rousseau (2004) e Tolstói (1903). A prática artística como categoria de análise é problematizada a partir dos trabalhos de Ana Paula Simioni (2004) e Els Lagrou (2009), considerando a arte produzida em Yuba e o processo criativo de Fernanda Yamamoto. A análise dos artefatos presentes na comunidade e nos conjuntos de indumentárias da coleção *Yuba* fundamenta-se nos estudos da cultura material, especialmente nas contribuições de Daniel Miller (2013) e Alfred Gell (1998). Logo, busca-se compreender como as negociações e tensões nos processos de produção da coleção *Yuba*, do trabalho de Fernanda Yamamoto e de sua relação com os yubenses, colaboram para a formação de uma identidade nipo-brasileira. Além disso, conclui-se de que maneira essas dinâmicas possibilitam a construção de novas narrativas, promovendo outros protagonismos, trazendo contribuições para a militância asiático-brasileira na atualidade.

Palavras-chave: identidade nipo-brasileira; trabalho; arte; cultura material; Fernanda Yamamoto; Comunidade Yuba.

ABSTRACT

This thesis analyzes images from the fashion catalogs of the *Yuba* collection (2018) by designer Fernanda Yamamoto and the photobook *Yuba* (2016) by photographer Lucille Kanzawa. The aim of the research is to reflect on how the labor employed in this collection, in collaboration with the Yuba Community, contributes to the construction of a contemporary Japanese-Brazilian identity. To this end, the study employs the method of filmic constellations, as proposed by Mariana Souto (2019). The discussion on identity and race is grounded in cultural studies, with Stuart Hall's contributions (1990; 1995; 2015) serving as a theoretical framework. The category of labor, from the perspective of Yuba's philosophy, is analyzed based on the works of Marx (2013), Rousseau (2004), and Tolstoy (1903). Artistic practice as a category of analysis is problematized through the works of Ana Paula Simioni (2004) and Els Lagrou (2009), considering the art produced in Yuba and the creative process of Fernanda Yamamoto. The analysis of artifacts present in the community and the set of garments from the *Yuba* collection is based on material culture studies, particularly drawing on the contributions of Daniel Miller (2013) and Alfred Gell (1998). Thus, the research seeks to understand how negotiations and tensions within the production processes of the *Yuba Collection*, Fernanda Yamamoto's work, and her relationship with the Yuba community contribute to shaping a Japanese-Brazilian identity. Furthermore, it investigates how these dynamics enable the construction of new narratives, fostering alternative forms of agency and offering contributions to contemporary Asian-Brazilian activism.

Keywords: Japanese-Brazilian identity; labor; art; material culture; Fernanda Yamamoto; Yuba Community.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - RETRATO DA DESIGNER E DIRETORA DE CRIAÇÃO FERNANDA YAMAMOTO..... 27

FIGURA 2 - EQUIPE DO ATELIER FERNANDA YAMAMOTO EM YUBA..... 29

FIGURA 3 - EQUIPE DO ATELIER FERNANDA YAMAMOTO EM YUBA (2)..... 30

FIGURA 4 - TINGIMENTO DE TECIDO COM USO DE ARROZ NEGRO PARA OBTENÇÃO DE PIGMENTO..... 32

FIGURA 5 - INDUMENTÁRIA ROXA NA PASSARELA DO SÃO PAULO FASHION WEEK, 2018..... 33

FIGURA 6 - RETRATO DE MARIAN NOS BASTIDORES DO DESFILE NO SPFW, TRAJANDO CONJUNTO DE INDUMENTÁRIA FAZENDO ALUSÃO A UM AVENTAL E CARREGANDO CONSIGO UMA VASSOURA DE PALHA EM MINIATURA..... 35

FIGURA 7 - CONJUNTOS DE INDUMENTÁRIAS TRAJADAS POR YUBENSES EM CAMPO DE YUBA..... 36

FIGURA 8 - CONJUNTO DE INDUMENTÁRIA..... 37

FIGURA 9 - CAPA DO FOTOLIVRO YUBA (2010)..... 54

FIGURA 10 - CAPA DO CATÁLOGO AMARELO DA COLEÇÃO YUBA (2018)..... 56

FIGURA 11 - ESTAMPA RETRATOS, COLEÇÃO YUBA (2018)..... 58

FIGURA 12 - CAPA DO CATÁLOGO BEGE DA COLEÇÃO YUBA (2018)... 61

FIGURA 13 - EXEMPLOS DE LÂMINAS COM AGRUPAMENTOS DE IMAGENS..... 63

FIGURA 14 - EXEMPLOS DE LÂMINAS COM AGRUPAMENTOS DE IMAGENS EXTRAÍDAS DOS CATÁLOGOS YUBA (2018) E FOTOLIVRO YUBA (2010)..... 64

FIGURA 15 - LÂMINAS DIGITAIS COM RASCUNHOS DE APROXIMAÇÕES ENTRE IMAGENS EXTRAÍDAS DO CATÁLOGO YUBA (2018) E FOTOLIVRO YUBA (2010)..... 66

FIGURA 16 - LÂMINAS IMPRESSAS COM RASCUNHOS DE APROXIMAÇÕES ENTRE IMAGENS EXTRAÍDAS DO CATÁLOGO YUBA (2018) E FOTOLIVRO YUBA (2010)..... 67

FIGURA 17 - CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *TRABALHO* (2024)..... 76

FIGURA 18 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *TRABALHO* (2024)..... 79

FIGURA 19 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *TRABALHO* (2024)..... 82

FIGURA 20 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *TRABALHO* (2024)..... 84

FIGURA 21 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA TRABALHO (2024)..... 86

FIGURA 22 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *TRABALHO* (2024)..... 88

FIGURA 23 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *TRABALHO* (2024)..... 91

FIGURA 24 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *TRABALHO* (2024)..... 93

FIGURA 25 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *TRABALHO* (2024)..... 95

FIGURA 26 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *TRABALHO* (2024)..... 99

FIGURA 27 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *TRABALHO* (2024)..... 101

FIGURA 28 - CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *PRÁTICA ARTÍSTICA* (2024)..... 118

FIGURA 29 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *PRÁTICA ARTÍSTICA* (2024)..... 120

FIGURA 30 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *PRÁTICA ARTÍSTICA* (2024)..... 122

FIGURA 31 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA P*RÁTICA ARTÍSTICA* (2024)..... 126

FIGURA 32 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA P*RÁTICA ARTÍSTICA* (2024)..... 129

FIGURA 33 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *PRÁTICA ARTÍSTICA* (2024)..... 131

FIGURA 34 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *PRÁTICA ARTÍSTICA* (2024)..... 133

FIGURA 35 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *PRÁTICA ARTÍSTICA* (2024)..... 135

FIGURA 36 - CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 145

FIGURA 37 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 146

FIGURA 38 - CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 149

FIGURA 39 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 152

FIGURA 40 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 154

FIGURA 41 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 156

FIGURA 42 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 158

FIGURA 43 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 164

FIGURA 44 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 167

FIGURA 45 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 172

FIGURA 46 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 175

FIGURA 47 - FRAGMENTO DA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS CLASSIFICADAS DENTRO DA CATEGORIA *A VIDA DOS OBJETOS* (2024)..... 177

FIGURA 48 - BASTIDORES DO DESFILE YAMA..... 201

SUMÁRIO

1 LEMBRANÇAS DE CAVALOS QUE CORREM - PRÓLOGO 12
2 DOS PONTOS EM DE UMA TRAMA EM ABERTO - UMA INTRODUÇÃO 14
2.1 INTERLÚDIO - O FIO DO TEMPO E O FIO DA MEMÓRIA.....25
2.2 FERNANDA YAMAMOTO: ENTRE PERCURSOS E DESVIOS.....26
2.2.1 Fernanda Yamamoto e Yuba.....29
2.2.2 O nascimento da coleção Yuba.....31
2.3 PERSPECTIVAS TEÓRICAS E CONCEITUAIS.....38
2.4 PROBLEMA DE PESQUISA.....49
2.5 OBJETIVO GERAL E OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....50
2.6 DESCRIÇÃO DOS MATERIAIS ANALISADOS.....54
2.6.1 Yuba - Uma trama tecida por Lucille Kanzawa.....54
2.6.2 Yuba - Na teia de Fernanda Yamamoto.....55
2.7 ARRANJOS DE IMAGENS E RASCUNHOS.....63
3 TRABALHO.....71
4 PRÁTICA ARTÍSTICA.....111
5 A VIDA DOS OBJETOS.....144
6 A AGULHA COM O FIO DO TEMPO - CONSIDERAÇÕES FINAIS DE UMA TRAMA AMARELA.....182
7 EPÍLOGO: SOBRE REENCONTROS E O JEITO DE YAMA.....198
REFERÊNCIAS.....203
APÊNDICE 1 - FICHA TÉCNICA DO FOTOLIVRO YUBA(2010).....207
APÊNDICE 2 - FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO YUBA AMARELO (2018).....210
APÊNDICE 3 - FICHA TÉCNICA DE TINGIMENTO NATURAL PRESENTE NO CATÁLOGO CATÁLOGO AMARELO (2018).....215
APÊNDICE 4 - FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO YUBA BEGE (2018).....217
APÊNDICE 5 - QUADRO COM A CLASSIFICAÇÃO EM SUBCATEGORIAS DAS IMAGENS EXTRAÍDAS DOS CATÁLOGOS YUBA (2018) E FOTOLIVRO YUBA (2010).....220

1 LEMBRANÇAS DE CAVALOS QUE CORREM - PRÓLOGO

Ser neto de imigrantes japoneses no Brasil não significa habitar dois mundos distintos, mas sim ocupar um território fronteiriço, onde identidades se constroem em meio a encontros, desencontros e ressignificações. Penso que a experiência nipo-brasileira possa desafiar a noção de pureza cultural, refutando qualquer essencialismo sobre o que é ser japonês ou brasileiro, mas se entender como um sujeito em sua condição hifenizada: nipo-brasileiro. Mais do que uma justaposição de culturas, essa identidade se constitui em um campo dinâmico de tensões e negociações, atravessado por memórias, diálogos intergeracionais e deslocamentos simbólicos.

Neste percurso investigativo, coloco meus anseios e inquietações, a partir de meu olhar sobre uma comunidade de imigrantes japoneses e sua história, tendo como fio condutor o trabalho e a trajetória de uma designer nipo-brasileira. Partindo da própria experiência e da escuta atenta a outros membros da comunidade, a pesquisa propõe-se a analisar como a ancestralidade, a cultura e as relações sociais moldam não apenas a identidade individual, mas também a produção criativa e profissional daqueles que transitam nesse espaço entre fronteiras que são borradas.

Penso que parte da relevância desta investigação reside na possibilidade de se lançar luz sobre as sutilezas da experiência nipo-brasileira nos dias atuais. Enquanto os primeiros imigrantes japoneses enfrentaram desafios ligados à adaptação e ao pertencimento em um novo território, seus descendentes lidam com outras questões, como a reconstrução da memória, a reinvenção das tradições e os impactos da globalização sobre suas identidades.

Lembro da ocasião em que a antropóloga Laís miwa Higa indagou Yasuo Shimabukuro, imigrante okinawano, sobre como seu senso de ser mais ou menos japonês, mais ou menos okinawa, no contexto pós-guerra, e sua resposta fora:

"Eu era muito criança. Mas a gente não tinha sentimento de identidade, não. A gente tinha sentimento de fome. Naquela época, a gente só sentia dor na barriga. Eu corria atrás dos cavalos dos soldados porque eles jogavam chiclete para gente" (HIGA, 2015, p.104).

A autora comenta que apesar de não citar explicitamente o termo identidade, Yasuo o utiliza, apontando para os sentidos que este termo detém para a geração de Laís, para minha geração.

Vejo que trata-se de um privilégio podermos acessar determinados espaços, estar em contato com determinadas pessoas, e ainda, poder estudar e discutir identidade e questões acerca de vivências nipo-brasileiras e de asiático-brasileiros neste contexto em que as demandas foram atualizadas, diferente de tempos passados. Não digo isto de um modo leviano, de um modo que pareça que muitas mazelas do passado foram superadas, mas no sentido de reconhecer que esta é uma investigação pertinente para a geração de netos de imigrantes que puderam ter as condições materiais e objetivas para adentrar a essas discussões, fomentá-las e fazê-las circular, independente de sua área ou de sua produção.

Me parece que possa existir certa beleza em termos a possibilidade de se tecer outras tramas, outras narrativas que mobilizem nossos semelhantes, informem e conscientizem nossos diferentes, contribuindo para a construção de uma militância ou mesmo de um ativismo que cause impacto nas vivências e relações estabelecidas entre asiáticos-brasileiros, seja desta ou de outras gerações, e mesmo para com os não asiáticos-brasileiros.

Este é meu apelo.

2 DOS PONTOS EM DE UMA TRAMA EM ABERTO - UMA INTRODUÇÃO

Nesta seção descrevo o percurso até a delimitação desta tese, destacando minha trajetória enquanto designer e pesquisador. Realizo a contextualização desta pesquisa, apresentando seu recorte, bem como caracterizando minha principal interlocutora, a estilista Fernanda Yamamoto e sua marca homônima. Também apresento a comunidade Yuba e sua importância com relação a trajetória da estilista nipo-brasileira. Em seguida trago as perspectivas teóricas trabalhadas nesta investigação, a delimitação do escopo da pesquisa, o problema identificado, o objetivo geral e os objetivos específicos.

O presente trabalho está inserido na Linha de Pesquisa "Teoria e História do Design", do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR) Brasil, a qual propõe pensar as relações que estabelecemos com os artefatos, bem como os sentidos acionados desde práticas de consumo, circulação e produção deles.

Desde minha graduação no curso de Bacharelado em Design pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, trago as discussões que tocam em alguma medida a vivência enquanto asiático-brasileiro no contexto contemporâneo. Em meu Trabalho de Conclusão[1] de Curso me dediquei a problematização dos processos que articulavam a produção de imagens de figuras femininas infantilizadas e sexualizadas no mangá, em 2017. Posterior a isso, investiguei as formas como artistas asiáticos-brasileiros trabalhavam suas vivências e engajamento político acerca do que é ser asiático-brasileiro a partir de suas produções visuais. Resultado disso foi

[1] SOUZA, Marco Takashi Matsuda de. *A sexualização em preto e branco:* um estudo sobre as feminilidades presentes no mangá High School of the Dead. 2017. 98 p. Trabalho de Conclusão (Bacharelado em Design) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/. Acesso em: 10 fev. 2025.

minha dissertação pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade[2], dentro da linha de pesquisa "Mediações e Culturas" no ano de 2021 .

Em meu trabalho de conclusão de curso utilizei do termo "Mulheres em Preto e Branco" para assinalar os aspectos contrastantes de formas que estavam sendo representadas no mangá, entendido como um gênero de narrativa sequencial impressa sobre páginas em preto e branco. Seguindo essa mesma ideia de que a cor seria um incitador de questionamentos entre os trabalhos, trabalhei a ideia da "Marca Amarela" presente no título de minha dissertação, e contida nas produções dos artistas com quem trabalhei durante o processo do mestrado.

Durante minha trajetória acadêmica me interessei especialmente sobre como podemos tecer reflexões, sobretudo no que diz respeito a vida social, a partir das imagens, dos artefatos, filiando-me aos Estudos Culturais, na vertente britânica, também conhecida como a Escola de Birmingham, tendo Stuart Hall como um dos principais teóricos desse campo, associado ao Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS) da Universidade de Birmingham, fundado por Richard Hoggart e influenciada por Raymond Williams.

Junto a minha produção reflexiva também trago minha experiência enquanto designer e estilista, vivenciando em *ateliers* na cidade de Curitiba, transitando entre parte de fluxos da moda nacional, especialmente entre Curitiba e São Paulo.

Sob o vislumbre desses trânsitos, eu, com orientação do professor Ronaldo, idealizei um projeto de doutoramento que pudesse trazer minha trajetória enquanto designer, inserido nesses entremeios da moda nacional, e estivesse ligado ao meu desejo de dar continuidade às narrativas que dizem respeito às minhas vivências enquanto sujeito autodeclarado "asiático-brasileiro". Pensando nessas delimitações, citamos em comum acordo o trabalho da designer nipo-brasileira Fernanda Yamamoto e sua marca homônima. Logo, fora delimitado que a trajetória de uma figura com uma produção de artefatos que são mobilizadores, no

[2] SOUZA, Marco Takashi Matsuda de. *A marca amarela: produção artística como resistência na militância asiático-brasileira*. 2020. 193 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. Área de Concentração: Tecnologia e Sociedade. Linha de Pesquisa: Mediações e Culturas, Curitiba, 2020. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=http://riut.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/5105/1/marcaamarelaresistenciamilitancia.pdf&ved=2ahUKEwiI0_XI4tyLAxVfrJUCHSJ6A0QQFnoECBcQAQ&usg=AOvVaw1MO9SxOuuZ28gvRFzcb5LZ. Acesso em: 24 fev. 2025.

SOUZA, Marco Takashi Matsuda de. A marca amarela: produção artística como resistência na militância asiático-brasileira. 2020. 193 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. Área de Concentração: Tecnologia e Sociedade. Linha de Pesquisa: Mediações e Culturas, Curitiba, 2020. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=http://riut.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/5105/1/marcaamarelaresistenciamilitancia.pdf&ved=2ahUKEwiI0_XI4tyLAxVfrJUCHSJ6A0QQFnoECBcQAQ&usg=AOvVaw1MO9SxOuuZ28gvRFzcb5LZ. Acesso em: 24 fev. 2025.

sentido de não somente acessar a dimensão do sensível, do encantamento que cada desfile, cada produção fotográfica, cada peça de vestuário provoca, e adentrar a empreitada que abarcasse uma reflexão crítica de uma investigação que em alguns pontos, as vivências enquanto netos de imigrantes japoneses colidem-se, fragmentam-se, se desencontram. Deste modo, a pesquisa parte da hipótese de que as vivências enquanto nipo-brasileiros transbordam e se manifestam nas produções profissionais, especialmente naquelas que dialogam com a ancestralidade, as raízes culturais e a conexão com as gerações passadas. Nesse sentido, o trabalho de Fernanda Yamamoto se apresenta como um campo fértil para investigar as articulações entre moda, produção artística e identidade nipo-brasileira no contexto contemporâneo.

Na atual conjuntura, a qual faz referência ao meu doutoramento, trazer o termo "Trama Amarela" como título e uma metáfora a ser trabalhada durante o registro desse processo investigativo, é sobre aludir à rede de sujeitos que estão entrelaçados no processo investigativo sobre o trabalho de Fernanda Yamamoto, especialmente a sua coleção Yuba (2018), compreendendo as relações estabelecidas por meio da análise de artefatos, identificando e salientando as tensões e as negociações estabelecidas entre a designer e a Comunidade nestes processos produtivos.

Ao citar o uso do termo amarelo, esclareço que trata-se de um movimento de identificação enquanto sujeito racializado, o qual se relaciona a uma série de discussões suscitadas por jovens pensadores, artistas, designers e produtores das gerações atuais, acerca da questão asiático-brasileira, com destaque às experiências vividas em coletivo a partir da auto-denominação "asiáticos-brasileiros"[3]. Essas mobilizações tratam das alianças que tomaram espaços *on* e *offline*, ganhando força gradativa em suas discussões a respeito da condição de ser imigrante e/ou descendente de imigrantes leste-asiáticos no contexto brasileiro, a partir dos anos 2010.

[3] Podemos citar alguns trabalhos e autores que abordam estas questões em campo investigativo, desde suas respectivas áreas de atuação, tais como: Lais Miwa Higa e sua tese de doutorado na Antropologia Social (2024) Flores e Tufões: raça, gênero e sexualidade na construção do ativismo asiático-brasileiro em tempos de crise (2016-2023); Hugo Katsuo Okabayashi (2021), cujo trabalho de pesquisa no audiovisual é intitulado Pornografia gay e racismo: a representação e o consumo do corpo amarelo na pornografia gay ocidental, e a organização conjunta com Edylene Severiano do livro O "Perigo Amarelo nos dias atuais - reflexões de uma nova geração (2023); Fabio Ando Filho e seu trabalho nas Ciências Sociais (2019) Migrantes educáveis: trajetórias de trabalho e educação de adultos nas migrações; Felipe Higa (2017) com o trabalho de conclusão de curso em jornalismo e posterior documentário produzido OKAMA: vozes LGBT nipo-brasileiras; A artista Caroline Ricca Lee com suas obras e pesquisas como a co-autoria nos capítulos "Feminismo Interseccional Asiático", no livro "Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade" (2018), organização Heloisa Buarque de Hollanda, Companhia das Letras; e "Narrativas asiáticas-brasileiras: Identidade, raça e gênero" (2019), no livro "Ensaio sobre racismos", primeiro da série "Pensamento de Fronteira", uma parceria coletivo Ocareté, Balão Editorial e Cátedra UNESCO/UFGD.

Essas questões são articuladas por meio de uma série de eventos históricos que marcam grandes acontecimentos políticos no contexto da construção da militância asiático-brasileira.

Tais marcos incluem a Primavera Árabe e as Jornadas de Junho, no início da década de 2010; o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, em 2016; a ascensão da extrema-direita e do bolsonarismo; a pandemia de Covid-19; e a eleição de Lula (HIGA, 2024).

Em seu levantamento acerca dos movimentos sociais recentes, Lais Miwa Higa (2024) aponta para os modos como as Jornadas de Junho e a Primavera Árabe se deram a partir da importância que as redes sociais (Facebook e Twitter) viabilizaram sua articulação e propagação.

A autora cita que no contexto brasileiro, tais protestos se pautaram, inicialmente, pela revogação do aumento da tarifa do transporte público do município de São Paulo, alastrando-se por todo o país e ampliando suas reivindicações.

Em diálogo com Castells (2013), Higa afirma que as redes sociais desempenharam um papel crucial na mobilização e organização dos manifestantes.

A autora se filia a Butler (2018) para discutir a importância da presença corporal e digital nos movimentos políticos, ressaltando que nem todos podem estar fisicamente nas ruas, tornando o ambiente virtual um espaço essencial de resistência:

> Reuniões silenciosas, incluindo vigílias e funerais, muitas vezes significam mais do que qualquer relato, escrito ou vocalizado, sobre aquilo de que elas tratam. Essas formas da performatividade corporificada e plural são componentes importantes de qualquer entendimento sobre "o povo", mesmo que sejam necessariamente parciais. Nem todos podem aparecer em uma forma corpórea, e muitos daqueles que não podem aparecer, que estão impedidos de aparecer ou que operam por meio das redes virtuais e digitais, também são parte do "povo", definidos precisamente por serem impedidos de fazer uma aparição corpórea específica em um espaço público, o que nos leva a reconsiderar as formas restritivas por meio das quais a "esfera pública" vem sendo acriticamente proposta por aqueles que assumem o acesso pleno e os plenos direitos de aparecimento em uma plataforma designada. Um segundo sentido da representação surge, então, aqui, à luz das formas corporificadas de ação e mobilidade que significam além do que quer que seja dito. Se consideramos por que a liberdade de assembleia é diferente da liberdade de expressão, veremos que é precisamente porque o poder que as pessoas têm de se reunir é ele mesmo uma importante prerrogativa política, bastante distinta do direito de dizer o que quer que tenham a dizer uma vez que as pessoas estejam reunidas. A reunião significa para além do que é dito, e esse modo de significação é uma representação corpórea concertada, uma forma plural da performatividade (2018, p. 22).

Na proposta de Butler (2018), podemos reconhecer a importância da organização *online* como vias para as articulações e concentrações populares contra a injustiça social e as formas de opressão vigentes.

A respeito, Higa (2024) situa como as mobilizações de asiáticos-brasileiros se dão neste cenário de efervescência política:

> O ativismo asiático-brasileiro se insere no conjunto de movimentos políticos que usam as redes sociais como plataforma e produção de conteúdo, e que confluem entre *online* e *offline*. Constituindo-se poucos anos após as Jornadas de Junho (2013), argumento que o movimento está atrelado aos desdobramentos da onda de protestos para além da centralidade das TIC's, tendo sua formação iniciada no período de passagem entre ascensão e queda da mobilização política de esquerda e progressistas.

Em diálogo com Marie (2023) a autora pontua:

> Mais ainda, uma década depois das Jornadas, destaca-se a análise da cientista política Fhoutine Marie (2023) sobre a crescente culpabilização da esquerda, sobretudo movimentos das políticas identitárias e anarquistas, que compuseram a narrativa dominante sobre os protestos: "de que os protestos visavam derrubar o governo PT e foram responsáveis pela ascensão da extrema-direita no país. Escovando a história a contrapelo há uma versão outra das Jornadas de Junho e seus desdobramentos que precisa ser contada: a versão do herege" (HIGA, 2024, p.54)

Aquilo que Fhoutine Marie (2023) se refere como *discurso do herege* trata-se de

> O discurso de um suposto legado nefasto de 2013 tenta nos convencer de que protestar pode jogar o país nas mãos do fascismo. Mas o fascismo nunca morreu e não é uma esquerda acovardada, que só enxerga nas urnas a possibilidade de salvação, que irá nos proteger. A expulsão dos fascistas na Paulista pelas torcidas organizadas, em 2020, é uma atualização da "revoada das galinhas verdes" que mostra que o fascismo deve ser combatido nas ruas, por meio da autodefesa, para impedir que ocupem os espaços.
>
> O legado de junho de 2013 foi o fortalecimento dos movimentos dos estudantes secundaristas, dos movimentos por moradia, de mulheres, de pessoas negras e LGBTQIA+, dos trabalhadores precarizados, de diversas formas de ação política que visam a horizontalidade e a transformação social sem mirar necessariamente na via institucional. A narrativa que coloca os protestos como culpados por todas as desgraças que ocorreram no país tendem a eclipsar essas formas de ação política ou, pior, desqualificá-las.
>
> Ir para a rua não gera fascismo, este filho dileto do capital e do fundamentalismo cristão, uma dupla amplamente cortejada por todos aqueles que ocuparam e ocupam a Presidência desde então. Recriar uma história em que um partido é o grande prejudicado e que só ele é o caminho, a verdade e a vida é perigoso porque legitima o autoritarismo — independente se quem governa é de direita ou esquerda. Diante de uma política messiânica e cada dia menos laica, há que se defender a memória dos hereges (MARIE, 2023).

A autora argumenta que a narrativa dominante sobre os protestos de 2013 tenta vincular os movimentos de rua ao fortalecimento do fascismo, sugerindo que a mobilização social pode abrir caminho para regimes autoritários. No entanto, ela contesta essa ideia, afirmando que o fascismo nunca desapareceu e que ele deve ser combatido nas ruas, como demonstrado pela ação das torcidas organizadas na Paulista em 2020, um episódio que ela considera uma atualização da resistência contra o fascismo (MARIE, 2023).

Ela destaca que o verdadeiro legado dos protestos de 2013 foi o fortalecimento de movimentos sociais que buscam transformação social, como os de estudantes, trabalhadores precarizados, mulheres, pessoas negras e LGBTQIA+. A autora critica a narrativa que coloca os protestos como responsáveis por desastres políticos no país, afirmando que essa visão ofusca ou desqualifica as formas de ação política emergentes dessa mobilização (MARIE, 2023).

Por fim, Marie (2023) reforça a ideia de que ir para a rua não gera fascismo, mas sim expõe a luta contra ele, que é fomentada pelo capital e pelo fundamentalismo cristão. A autora alerta contra a recriação de uma narrativa que legitima o autoritarismo, seja da direita ou da esquerda, e defende a memória dos "hereges", que representam as lutas contra as imposições autoritárias e a política messiânica.

Dentre as pessoas que tomaram frente para promover esses debates, houve a frequente atuação de designers, artistas e outros produtores que, por meio da expressão e comunicação plástico-visual, trabalhavam e ainda trabalham para promover discussões, reflexões e identificações sobre racismo, xenofobia, existência e resistência em ser asiático-brasileiro. Podemos citar alguns nomes que tem viabilizado a profusão destas discussões em diferentes áreas do conhecimento como: Caroline Ricca Lee[4]; Henrique Yagui Takahashi[5]; Hugo Katsuo

[4] É artista, ativista e pesquisadore transdisciplinar. Fundou em 2016 a primeira coletiva feminista na luta por equidade de gênero pelo viés asiático-brasileiro, a Plataforma Lótus. Foi convidade à palestrar em espaços educacionais como FFLCH-USP, FAU-USP, UNESP, FASM e Anhanguera. Possui autoria do capítulo "Entre a 'minoria modelo' e o 'vírus chinês', o que nos resta? — Reflexões sobre covid-19, xenofobia e geopolítica", no livro Coronavírus: Reflexões decoloniais, série Pensamento de Fronteira, parceria coletivo Ocareté, Balão Editorial e Cátedra UNESCO/UFGD, além de co-autoria nos capítulos "Feminismo Interseccional Asiático", no livro "Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade" (2018), organização Heloisa Buarque de Hollanda, Companhia das Letras; e "Narrativas asiáticas-brasileiras: Identidade, raça e gênero" (2019), no livro "Ensaio sobre racismos", primeiro da série "Pensamento de Fronteira", uma parceria coletivo Ocareté, Balão Editorial e Cátedra UNESCO/UFGD.

[5] Doutorando no programa em Latin American Cultural and Literary Studies pela The Ohio State University nos Estados Unidos. Realizou parte do doutoramento no programa de pós-graduação em Letras pela Unesp/IBILCE. Possui Mestrado em Sociologia e Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos. Para sua tese de doutorado, examina os processos de racialização entre a diáspora asiática e a identidade nacional latino-americana, pautada pela ideologia do branqueamento, em pesquisa comparativa entre o Bairro da Liberdade (São Paulo, Brasil) e o Barrio Chino (Lima, Peru).

Okabayashi[6]; Julia Onishi[7]; Laura Satoe Ueno[8]; Maria Victória Ribeiro Ruy[9]; Felipe Higa[10]; Lian Tai[11]; Monge Han[12], Yuki Hayashi[13]

É possível entender a racialização como o conjunto de processos, discursos, estudos, e representações sócio histórico culturais que atribuem o corpo não branco como o *Outro*, diferente, sendo que as características fenotípicas, aparentes no físico de cada pessoa, são tomadas como uma prova incontestável da oposição binária entre o branco (o modelo ideal hegemônico) e o não branco (HALL, 2016).

Tais processos estariam atrelados a adoção do termo *amarelo* enquanto identificador para pessoas que possuam alguma ascendência com povos oriundos, principalmente do leste asiático, e também como posicionamento político.

---

[6] Bacharel em Cinema & Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense e mestrando pelo PPGCine-UFF. Como pesquisador, defendeu em 2019 a monografia intitulada "PORNOGRAFIA GAY E RACISMO: a representação e o consumo do corpo amarelo na pornografia gay ocidental" e desenvolve a dissertação cujo título provisório é "K-POP E PORNOGRAFIA: entre a pornificação de si e o consumo de outridade".

[7] Julia é estudante do Bacharelado em Ciência e Tecnologia e Engenharia de Instrumentação, Automação e Robótica na Universidade Federal do ABC (UFABC). Desde 2017, produz iniciações científicas voltadas para os estudos queer, investigando os fluxos entre afetos, demandas identitárias e movimentos sociais. Já foi pesquisadora-bolsista, já foi professora e hoje é analista de prevenção à fraude e voluntária na diretoria de Educação da Todxs.

[8] Mulher nipo-brasileira, Doutora e Mestra em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Fez estágio em pesquisa de campo na Universidade Tohoku, Japão em 1998. Tem experiências de trabalho no campo da saúde mental, da proteção social a famílias e das políticas afirmativas na educação superior. Atua hoje na área da Psicologia em interface com a justiça.

[9] É graduada e mestranda em História pela Universidade Federal do Paraná. Em 2022, defendeu a dissertação de título “Filhas e filhos da diáspora: narrativas da segunda geração da imigração chinesa à Curitiba”, pesquisa na qual, a partir de matérias de jornais e da história oral, investigou os processos de racialização e as representações de chineses e seus descendentes no Brasil e em Curitiba, bem como a memória de algumas das famílias chinesas que se estabeleceram na cidade nas décadas de 1960 e 1970. É também neta de imigrantes chineses e desde 2020 se dedica à militância asiático-brasileira organizada por meio do Coletivo Dinamene.

[10] É graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade de São Paulo, onde apresentou como Trabalho de Conclusão de Curso o curta-metragem documental "OKAMA: Vozes LGBT nipo-brasileiras".

[11] Filha de chineses, nasceu em Goiânia, onde passou a infância e a adolescência. É jornalista, mestra e doutora em Comunicação e atriz, além de ter formação em direção de cinema. É também autora do livro "Crônicas de Varanasi", escrito na cidade indiana durante sua pesquisa de doutorado, e uma das fundadoras do coletivo de poesia falada "Slam das Minas RJ". Mãe da Paz, é também criadora do podcast "Maternidade de Guerrilha".

[12] É graduado em design gráfico, estudou na UFPR e Academia Real de Artes da Holanda (KABK). Hoje é Artista, Ilustrador, Tatuador e Designer e busca em seu trabalho autoral o desenvolvimento de sua linguagem na arte e no desenho, para que seu trabalho seja sempre um reflexo de seu interior, sendo assim, um veículo para entender-se melhor, como artista e pessoa racializada.

[13] Yuki Hayashi, está se graduando em Comunicação Visual Design na UFRJ. Tem atuado com a técnica da serigrafia no coletivo Fudida Silk.

Falar da percepção da cor como uma marca de distinção social, seja de exclusão ou de inclusão, remete à discussão de Lilia Schwarcz, ao problematizar a questão das categorias para a auto-denominação racial no Brasil, em especial a referência ao indexador cor/raça, ela escreve:

> Parece haver uma preocupação em descrever a cor, da forma mais precisa possível. "Amarela, verde, azul e azul-marinho, branca, bem-branca ou branca-suja, café ou café com leite, chocolate, laranja, lilás, encerada, marrom, rosa e vermelha" são definições que buscam reproduzir, quase que didaticamente, a coloração; numa clara demonstração de que no Brasil raça é mesmo uma questão de marca. Ou melhor, no país o critério fundamental é acima de tudo estético: pouco se menciona a origem (SCHWARCZ, 2012, p.52).

A autora nos ajuda a pensar a cor como um marcador identitário no contexto brasileiro. A discussão de Schwarcz (2012) versa sobre as manipulações, os usos e as negociações sociais cotidianas com as categorias raça e cor no contexto brasileiro, sendo que, ao ir coletando diferentes relatos que traziam experiências racializadas, a autora explica que essas experiências exprimem, por vezes, a dor, a exclusão e a discriminação vivida por esses sujeitos. E que de fato, a diferença está pautada na cor, e corriqueiramente atrelada às diferenças de classe. Sobre isso, a autora afirma:

> O tema da cor parece, assim e por vezes, acondicionar elementos socioeconômicos, regionais e estéticos, mas também interpretativos, acusatórios ou de elevação assim como estéticos; sempre diacríticos. É só nessa perspectiva é que se pode entender como cor significa uma forma simbólica de se inserir na sociedade e de agenciar marcadores disponíveis (SCHWARCZ, 2012. p.50).

A cor demarca posições sociais e condições materiais no Brasil, ainda passível para outras clivagens e outros deslocamentos, como o pertencimento a um grupo ou comunidade, uma marca de status social, uma reivindicação política, dentre outras questões, as quais estão repletas de cargas simbólicas.

A percepção do amarelo enquanto identificação racial não existia no Brasil, pois muitas pessoas asiáticas se entenderem enquanto quase brancas ou brancas, segundo a antropóloga Lais Miwa Higa (2021). O reconhecimento e a identificação do amarelo enquanto identidade possibilita ainda a nomeação e a identificação de como o racismo é produzido e reproduzido, e assim, combatido estrategicamente (TAMMARO, 2021). A respeito da formulação de práticas anti-racistas, a autora ainda salienta a urgência de se utilizar o termo racismo também para tratar dos atos de violência contra asiáticos no Brasil, pois isso se estende aos brasileiros descendentes de imigrantes asiáticos (HIGA, 2021).

Em seu estudo durante o mestrado, a autora Lais Miwa Higa (2015) acompanha discussões sobre raça no contexto da imigração japonesa no Brasil, analisando a categoria

"raça/cor amarela" nos estudos do IBGE e sua articulação com a noção de raça ao longo do século XX. No final do século XIX, o conceito de "raça amarela" foi debatido em relação à entrada de chineses e japoneses, inicialmente vistos com repulsa e associados a uma hierarquia racial inferior. Com o tempo, a imagem dos japoneses passa a ter certa ambiguidade, sendo denominados "os brancos da Ásia".

Em 1940, o IBGE incorporou a categoria "raça amarela" para classificar a imigração japonesa, terminologia mantida até hoje. Após a Segunda Guerra Mundial, a identificação racial dos japoneses foi deslocada para o campo cultural, sendo interpretada através de conceitos como assimilação e aculturação. Entretanto, a presença asiática no Brasil continuou a ser reconhecida por traços fenotípicos, reforçando marcas raciais na identificação dessa população. Até os anos 2000, a imigração asiática no país foi analisada sob perspectivas culturais e étnicas, tanto na academia quanto nas categorias nativas (HIGA, 2024).

Esse exercício reflexivo me mobiliza a construir meu trabalho de doutoramento, destacando as inquietações acerca de questões que perpassam o contexto de moda nacional, a saber, a representação asiático-brasileira contemporânea. Questões como políticas imigratórias, auxílio a refugiados, apropriação cultural, celebração da diversidade, matérias jornalísticas, denúncias, posicionamentos políticos etc., foram problematizadas em trabalhos anteriores como nos casos de Elena Camargo Shizuno (2001) e suas pesquisas sobre a imigração japonesa e a repressão policial no Brasil; Jefrey Lesser (2008), autor de diversos livros sobre etnicidade, imigração e identidade nacional brasileira; Márcia Yumi Takeuchi (2016), que desde o final dos anos 1990 trouxe contribuições para o tema, estudando, por meio de fichas da polícia política, a perseguição e a estigmatização de japoneses durante o primeiro governo da era Vargas, no início do século XIX. Outras pesquisas no âmbito acadêmico, mas de protagonismo de militantes asiáticos-brasileiros de gerações mais recentes, também podem ser citadas, como as produções de Gabriela Shimabuko (2018) sobre a percepção racial do amarelo e do japonês no Brasil, quem discute as relações raciais para com os imigrantes japoneses e seus descendentes na sociedade brasileira. Também faço menção às contribuições de Caroline Ricca Lee (2021), no âmbito da moda, abordando a organização de pautas feministas interseccionais sob o recorte asiático brasileiro, e nas artes visuais, com sua produção artística vinculada à uma poética afetiva que relaciona sua ancestralidade a de seus antepassados chineses e japoneses. Ainda sobre as contribuições, cito o trabalho de Hugo Katsuo Okabayashi (2019) e seu questionamento em torno da relação causal entre desejo e consumo da figura do homem asiático a partir de análises da produção pornográfica ocidental.

Ao falarmos em denúncia, sugiro a onda de crimes de ódio contra asio-estadunidenses durante a Pandemia do novo Coronavírus em 2021, gerando inúmeras mobilizações dentro e fora das redes digitais com a frase de ordem *STOP ASIAN HATE* (CABRAL, 2021). Fato que não esteve isolado ao contexto estadunidense, visto que também houve atos de hostilização contra descendentes de asiáticos no território brasileiro neste mesmo período, com a utilização de frases como "volte para o seu país"[14], um imperativo que de algum modo mira a deslegitimação do pertencimento ao território nacional, bem como da identificação como brasileiro. Em vista deste movimento para situar os leitores a respeito do panorama de discussões que estabelecem o horizonte para esta pesquisa, delimito, a seguir, o problema e objetivos que serão tratados ao longo deste estudo.

2.1 PROBLEMA DE PESQUISA

Conforme o mapeamento realizado e descrito na contextualização desta pesquisa, percebo que houveram momentos de discussões em que a questão de asiáticos no contexto brasileiro — em um recorte temporal entre os anos 1960 a 1990 — ganharam especial relevância, como visto nos trabalhos das pesquisadoras Elena Shizuno e Márcia Yumi Takeuchi (2016), tratando das representações de imigrantes japoneses no Brasil, seja a primeira por meio do acesso a documentos policiais ou a segunda pela veiculação em periódicos. Existe ainda um aspecto desestabilizador em tratar de questões que envolvam a ascendência japonesa em uma pesquisa, pois, penso que assim como intento em construir esse trabalho em diálogo com minha experiência enquanto neto de imigrantes japoneses, também reflito sobre o deslocamento feito por parte dessas pesquisadoras em construir suas pesquisas em relação a suas memórias, seus anseios, suas dores, seus afetos. Esse aspecto desestabilizador recai sobre esses conflitos, sobre o exercício da criticidade e da sensibilidade nesses percursos investigativos.

Com relação às discussões promovidas pela geração de asiáticos-brasileiros a partir dos anos 2010, percebo que existe um trabalho coletivo para tentar construir redes de coalizão de

[14] Durante a pandemia de COVID-19, houve um aumento significativo de incidentes de violência e discriminação contra asiáticos e seus descendentes no Brasil, frequentemente acompanhados de frases como "volte para o seu país". Esses atos refletem um preconceito histórico que associa erroneamente indivíduos de ascendência asiática a doenças, exacerbado pelo contexto pandêmico. Por exemplo, Dieqing Chen, residente no Brasil há mais de uma década, relatou ter sido verbalmente agredido em uma clínica no Rio de Janeiro ao remover sua máscara para beber água. Ele ouviu insultos como: "Coloque a droga da máscara de volta, seu merda. Essas pestes vêm para o nosso país para nos matar. Volte para o seu país, animal." (FLECK, 2021).
Durante o segundo ano da pandemia, relatos indicam que nipo-descendentes foram abordados nas ruas com gritos de "volte para o seu país", evidenciando a perpetuação de estereótipos e a marginalização desse grupo. Esses incidentes destacam a necessidade de combater a xenofobia e promover a inclusão, garantindo que todos os cidadãos sejam tratados com respeito e dignidade, independentemente de sua origem étnica (HARADA, 2024).

ideias, explicação e exposição de conceitos e a produção do conhecimento, utilizando de termos como a *militância asiático-brasileira,* sublinhando a necessidade de uma nomenclatura para destacar e contextualizar essas discussões, a exemplo o trabalho de doutoramento de Laís Miwa Higa (2021).

Sob este panorama, trago a necessidade de contribuir para a produção científica a respeito da militância asiático-brasileira, no tocante de vivências ligadas a descendentes de japoneses no contexto da moda brasileira contemporânea. Portanto, me detenho a construir essas reflexões a partir do trabalho da designer Fernanda Yamamoto junto à comunidade Yuba, privilegiando a análise dos artefatos que constituíram a coleção Yuba (2018).

Assim, chego a seguinte pergunta de pesquisa:

Como as materialidades dos artefatos da coleção Yuba (2018) de Fernanda Yamamoto e os artefatos yubenses acionam uma determinada identidade nipo-brasileira na contemporaneidade?

2.2 OBJETIVO GERAL E OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Em vista da pergunta de pesquisa anteriormente citada, estabeleço o seguinte objetivo para este trabalho:

Identificar e analisar as materialidades dos artefatos que compuseram a coleção Yuba (2021) de Fernanda Yamamoto, assim como os objetos de origem yubense, a partir dos registros fotográficos da campanha e do desfile da coleção referida, para refletir como esses aspectos possibilitam a constituição de uma determinada identidade nipo-brasileira no contexto contemporâneo.

Para tanto, destaco os seguintes objetivos específicos:

1. Investigar e descrever parte da trajetória profissional da estilista Fernanda Yamamoto, a partir de relatos concedidos e destacando sua relação com a comunidade Yuba;

2. Documentar e analisar os registros fotográficos dos artefatos que compuseram a coleção Yuba (2018), para discutir a relação constitutiva entre os membros de Yuba e seus objetos a partir das materialidades;

3. Identificar e operacionalizar as categorias de análise elencadas a partir do tratamento das fontes de pesquisa escolhidas para este trabalho, a saber, os catálogos da coleção Yuba e o fotolivro Yuba, pensando como estas categorias nos ajudam a perceber as negociações e tensões no trabalho de Fernanda Yamamoto e os membros de Yuba;

De início, nesta investigação, me ocorreu pensar as formas como eu poderia relacionar essas discussões, as quais foram atualizadas e fomentadas por essa nova geração de pessoas que se identificam enquanto asiáticos-brasileiros e sua condição no Brasil, - vivências, desafios, angústias e esperanças - e aproximá-las com o campo da moda, de onde também estou envolvido profissionalmente. Logo, o trabalho entre Fernanda Yamamoto e a comunidade Yuba emerge como uma possibilidade de saber mais a respeito das negociações e dos constrangimentos que se deram para construir uma coleção de roupas e uma exposição de artefatos oriundos dessa comunidade, pensando em uma proposição crítica que não se detenha ao encantamento que as peças exercem ao público expectador, mas que desvele as fissuras deixadas pelos processos mediados por Fernanda Yamamoto em relação à Yuba, e como isso constrói narrativas acerca do que é ser amarelo no Brasil atual.

A comunidade Yuba é situada em Mirandópolis, interior de São Paulo (600 km de distância da capital paulista), no bairro Aliança. A comunidade foi fundada em 1930 pelo imigrante japonês Isamu Yuba, quem idealizou uma comunidade auto sustentável agrícola, inspirado por obras de Liev Tolstói e Jean-Jacques Rousseau, tendo como princípio fundamental o equilíbrio entre o labor rural e a prática artística (YAMAMOTO, 2020). Sobre tais origens, Maebuchi (2016) relata que:

> "Na década de 1930, um grupo de imigrantes japoneses fixou-se em uma área do Brasil chamada Aliança, com a intenção de estabelecer uma colônia. Dentre eles, estavam Isamu Yuba e sua família. Yuba, juntamente com alguns amigos, mais tarde passou a comprar terras na região. Eles tinham a visão de estabelecer sua própria comunidade agrícola auto-sustentável com valores de *cultivo, oração e arte* em primeiro plano. Sua visão tornou-se a Comunidade Yuba" (MAEBUCHI, 2016).

Nas palavras de seus fundadores, são registradas suas demandas:

> "Construir um núcleo aqui no Brasil onde os imigrantes possam adquirir integração social com a sua tradição. E para traçar este objetivo, em primeiro lugar necessitamos enraizar a cultura com firmes princípios. Por isso, a arte precisa estar presente no dia a dia para proporcionar constante imaginação viva e a força de união"(MAEBUCHI *apud* YUBA, 2016).

Neste trabalho, me interessa pensar como as materialidades de artefatos relacionados a Yuba e o trabalho da designer Fernanda Yamamoto acionam ideias acerca do que podemos significar como uma identidade nipo-brasileira no contexto atual, articulando processos de racialização, pensando na problematização dessa identidade a partir da discussão de raça/etnia.

Para isso, proponho uma investigação acerca das imagens que compõem os dois catálogos da coleção Yuba (2018) e do fotolivro Yuba (2010), sendo que todas estas fontes contemplam o trabalho fotográfico de Lucille Kanzawa[15], profissional que detém uma relação

[15] Fotógrafa, formada como tradutora-intérprete pela Unibero, em São Paulo. Morou nos Estados Unidos, Alemanha, França e Israel, e visitou cerca de 70 países. Publicou matérias (textos e fotos) sobre lugares exóticos

de afeto e familiaridade com a Comunidade, além de sua parceria e amizade com Fernanda Yamamoto.

Dos critérios de seleção das imagens para serem analisadas foram os seguintes: a visualidade, ou seja, os aspectos constitutivos dessa imagens, também ao fato de ser uma prática comum entre as marcas de moda possuir uma campanha fotográfica que traga o registro das peças produzidas e apresentadas, além de possuir a conexão com a comunicação visual idealizada por quem está à frente da marca, quem realiza a direção criativa. Além disso, as imagens produzidas possuem uma preocupação em evidenciar a indumentária, suas texturas e cores e as gestualidades nas poses captadas dos modelos, fatores estes que constroem narrativas visuais voltadas para atrair o público consumidor e incitar o consumo. Diferentemente do registro fotográfico do desfile, no registro da campanha é possível captar os detalhes que as indumentárias possuem em sua composição com maior nitidez, ao fato dos modelos estarem em posições estáticas, do controle da iluminação, uniformidade de imagens e o tratamento da pós-produção.

2.3 INTERLÚDIO - O FIO DO TEMPO E O FIO DA MEMÓRIA

Em um texto repleto de afetos, Lucille Kanzawa dedica sua obra ao pai, Yoshito Kanzawa, médico e amigo de Isamu Yuba. A fotógrafa conta que seu pai dedicou sua vida a ajudar as pessoas por meio do trabalho de médico. Lucille inicia seu relato contando que toda vez que a família recebia uma ligação, ouvia-se o idioma japonês ser falado do outro lado da linha, deduzia-se de imediato que se tratava de alguém da comunidade Yuba a procurar de seu pai, quem prontamente empunhava "sua maleta marrom e trajava vestes brancas impecáveis, tudo em nome de uma amizade que o fio do tempo e da memória nunca apagou" (KANZAWA, 2010, p. 6).

A fotógrafa narra que o início da sua história familiar é sobre seus avós paternos, Hisayoshi e Kikuyo, já habitantes do bairro Aliança em Mirandópolis, no interior de São Paulo, onde outras famílias de imigrantes japoneses, oriundos da província de Nagano, também haviam se instalado. Em 1926 Isamu Yuba chega ao Aliança, e logo torna-se assíduo frequentador da casa dos Kanzawa, chegando montado em seu cavalo, sob o crepúsculo,

---

nas revistas Caminhos da Terra, Vida Simples, Horizonte Geográfico, Viagem e Turismo, Only Mobile Art, Top Destinos, The Traveller e Poder. Possui imagens publicadas nas revistas Caros Amigos, PBMAG, Casa Cláudia, Marie Claire e NoMirror Mag. Ganhadora do Prêmio Porto Seguro de Fotografia / categoria Revelação (2005) e do primeiro lugar no Prêmio Sesc de Fotografia Marc Ferrez (2012), dentre outros. Realizou oito mostras individuais, sendo as principais na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2008) e na Caixa Cultural de São Paulo e de Brasília (2007/2008). Participou de cerca de 40 exposições coletivas (TERRA VIRGEM EDIÇÕES, 2025).

despendendo horas ao narrar seus sonhos para o casal. Outra figura que também frequentava a casa dos Kanzawa era Hama, confidente de Kikuyo (avó de Lucille), e quem mais tarde iria se casar com Isamu Yuba e ter os Kanzawa como padrinhos dessa união (KANZAWA, 2010, p. 6).

Lucille Kanzawa conta que sua avó Kikuyo deixou o plano terreno muito cedo, quando seu pai Yoshito ainda era criança. Apesar de sua partida, seu desejo permaneceu para que Yoshito "se tornasse médico e fosse útil à humanidade" (KANZAWA, 2010, p. 6).

Apesar da perda da mãe, Yoshito e seus irmãos, Hiromu e Minako encontraram acolhimento materno por Hama e sua amiga Otami. O tempo decorre e Yoshito torna-se médico e retorna à Mirandópolis. E a cada oportunidade, Isamu Yuba lhe fala que "lá fora já há profissionais demais. É aqui que precisam de você!". E assim a família Kanzawa permanecia na pequena Mirandópolis, onde Lucille Kanzawa nasce (KANZAWA, 2010, p. 6).

Existe uma estrada de terra que conduzia o caminho para Yuba, onde falavam um idioma familiar para Lucille Kanzawa, e se vivia de uma forma que ela não imaginava para si. A cada ocasião em que eram recebidos em Yuba, os Kanzawa eram recepcionados com celebração e admiração. Havia um lugar na mesa dedicado a Yoshito, junto a Isamu Yuba, quem trajava seu chapéu Panamá e suas botas, com sua fala imponente tanto quanto seu modo de se vestir, conforme recorda Lucille em seus relatos. Apesar de não compreender aquilo que era dito entre Yoshito e Isamu, Lucille percebia que a troca, a gratidão e o reconhecimento seriam aspectos que permeariam as suas vidas. Em suas palavras, Lucille conta que até hoje os ovos e as verduras provenientes de Yuba chegam à mesa dos Kanzawa, e o jardim da casa da família abriga esculturas de Hisao Ohara, presentes do escultor para Yoshito, por realizar os partos de seus filhos. Hisao Ohara é referido como uma figura emblemática para a fotógrafa e seus irmãos começarem a compreender o "verdadeiro significado da arte" (KANZAWA, 2010, p. 7).

2.4 FERNANDA YAMAMOTO: ENTRE PERCURSOS E DESVIOS

Natural da cidade de São Paulo, Fernanda Yamamoto formou-se em administração de empresas pela Fundação Getúlio Vargas (FGV-SP) entre os anos de 1997 a 2000. A designer estreitou laços com a moda em sua juventude, aos 22 anos, no contraturno do trabalho na área administrativa da empresa de catálogos de vendas de sua família. Durante a noite, iniciou seus estudos em moda na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP-SP), onde conheceu e recebeu mentoria de Jum Nakao. Posterior ao curso na FAAP, entre os anos de 2004 a 2006,

Fernanda também cursa moda em Nova Iorque na *Parsons School of Art and Design*, se especializando em *AAS Fashion Studies* pela instituição. (DIVITIIS, 2019).

Figura 1. Retrato da designer e diretora de criação, Fernanda Yamamoto

Fonte: Site Oficial Fernanda Yamamoto (2021).

Fernanda Yamamoto fundou sua marca homônima em 2007, iniciou uma especialização em Direção de Criação em Moda pela Fundação Armando Álvares Penteado em 2008, mas foi interrompida. No ano seguinte, 2009, a estilista inaugurou sua loja física no bairro Vila Madalena, na cidade de São Paulo. Além dos cursos de formação e especialização, Fernanda Yamamoto trabalhou como assistente de desenvolvimento de produto em regime de dedicação exclusiva com o estilista Alexandre Herchcovitch, entre 2006 a 2007, e como assistente em projetos especiais, em regime esporádico, junto ao estilista Jum Nakao, entre 2007 a 2008 (CNPQ, 2023).

A designer ganha notoriedade pelo seu trabalho que mescla técnicas artesanais de produção, utilizando materiais a partir de fibras naturais, como o algodão e seda, texturas e

cores diversas, além da modelagem de peças de caráter comercial até experimentações conceituais.

Desde 2010, a marca de Fernanda Yamamoto desfila na maior semana de moda da América Latina, a SPFW, também convidada a desfilar na semana de moda japonesa Tokyo Fashion Week e no evento de moda chileno Raiz Diseño (YAMAMOTO, 2020).

Em 2014, a marca é indicada como representante brasileira na categoria Têxteis e Moda na BID14 (Bienal Iberoamericana de Design), e também é premiada pelo 28° PRÊMIO DESIGN MCB Prêmio Design do Museu da Casa Brasileira na categoria Utensílios (MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 2014).

No ano de 2016, Fernanda Yamamoto é convidada a integrar a exposição #Fora da Moda - Uma exposição em construção", realizada pelo Sesc Ipiranga, entre 6 de abril a 30 de outubro. Sobre a exposição, Augusto Mariotti (2016) pontua:

> O hibridismo entre moda e arte, a valorização do trabalho manual e o resgate das técnicas de costura são temas da exposição. (...) Em tempos de calorosas discussões sobre os ônus do consumo desenfreado e a relação da qualidade versus a velocidade da moda, o projeto foca na recuperação do fazer artesanal, reconsiderando técnicas tradicionais que precedem a indústria têxtil. Um dos exemplos da abordagem da exposição é a performance do estilista Fause Haten, que em "A Feia Lulu" discute a relação entre criar uma obra de arte e uma roupa (MARIOTTI, 2016).

O evento contava com os trabalhos da estilista e seu trabalho e suas coleções em parceria com as rendeiras do Cariri, propondo reflexões acerca do trabalho artesanal precedente à indústria da moda.

Dentre as coleções de Fernanda Yamamoto, a do Verão 2019 ganha destaque pela proposta de construir a coleção a partir da imersão na comunidade Yuba, em Mirandópolis, interior de São Paulo. Utilizando de materiais produzidos na comunidade, a designer também aplicou a filosofia de vida desse grupo aos processos que mediaram os desdobramentos de sua coleção. Além disso, as peças da referida coleção foram exibidas na passarela do SPFW.

Atualmente, a equipe do *atelier* Fernanda Yamamoto segue a seguinte estrutura: Direção Criativa aos cuidados de Fernanda Yamamoto; Coordenação de estilo e modelagem com Fernando Jeon; Coordenação de produção por Luciana Salazar; Modelagem por Valéria Cunha e Marina Zomignan; Estilo por Salmir Alves. Para a pilotagem contam com 2 profissionais, Silvia Batista e Rosali Araújo, além de Oseias Miranda no corte das peças. Além dos membros de estilo e produção, juntamente do atelier ocorre o funcionamento da loja, contando com o trabalho de Sueli Freitas ao atendimento físico, Euler Sampaio no atendimento *online* e Ione Castro na organização dos espaços loja e *atelier*.

Ao longo desses anos, a equipe do atelier Fernanda Yamamoto realizou mais de 40 visitas guiadas apresentando os processos produtivos internos da marca, além de diversas oficinas e palestras sobre o processo criativo em diferentes eventos e instituições (YAMAMOTO, 2021). Feita a apresentação de Fernanda Yamamoto, de sua marca e de sua equipe de trabalho, inicio a próxima sessão trazendo os processos e filiações que Fernanda fez uso para idealizar e materializar uma coleção que é permeada por uma trama de narrativas, a Yuba.

2.4.1 Fernanda Yamamoto e Yuba

Entre trocas de *emails* e mensagens via celular, indago Fernanda a respeito da experiência que integrou ela e a equipe de seu *atelier* com a comunidade Yuba.

Figura 2. A equipe do atelier Fernanda Yamamoto em yuba

Fonte: Acervo particular de Fernanda Yamamoto (2021)

Figura 3. A equipe do atelier Fernanda Yamamoto em yuba (2)

Fonte: Acervo particular de Fernanda Yamamoto (2021)

A designer relata que todo tema de coleção, particularmente para ela, tem de ser algo muito significativo, e sendo assim, cada tema surge de alguma questão, inspiração ou inquietação que afeta a ela, pessoalmente, e que depois isso é desenvolvido coletivamente, junto de sua equipe (Fernanda Yamamoto, relato concedido, 2021).

Após os trabalhos desenvolvidos com as rendeiras de Renascença do Cariri Paraibano na coleção de Inverno 2016, a partir de 2015, Fernanda Yamamoto estava compelida pela pesquisa do artesanato, cogitando até mesmo levar seus estudos para a realização de um mestrado. E assim, conhece Silvia Sasaoka, pesquisadora de artesanatos, baseada em Botucatu, interior de São Paulo. A designer conta que, então, pegou um ônibus e foi ao encontro de Silvia e passaram um dia juntas. Fernanda Yamamoto descobre que a pesquisadora morou por muito tempo na comunidade Yuba, enquanto era uma estudante de artes plásticas, "Silvia se apaixona por uma pessoa da comunidade, larga tudo e vai morar em Yuba" (Fernanda Yamamoto, relato concedido, 2021).

A pesquisadora também relata para a designer como se deu todo o processo de adaptação àquela conjuntura social e que após longos anos ela deixa a comunidade. Tal história encanta a designer e a coloca em rota de descobrir cada vez mais sobre a comunidade Yuba, sua filosofia e seu modo de viver em coletivo.

Silvia Sasaoka coloca Fernanda Yamamoto em contato com a artista yubense Aya Ohara, que então residia em São Paulo. Após essa aproximação, a designer e seu companheiro realizam uma vivência de 10 dias em Yuba (Fernanda Yamamoto, relato concedido, 2021).

Inicialmente, Fernanda Yamamoto relata que não tinha a pretensão em desenvolver uma coleção ou um desfile, mas dado o modo como sua imersão em Yuba lhe acometeu, a designer passa a idealizar um desfile, muitos meses antes, o qual pudesse materializar aquilo que ela havia experienciado (Fernanda Yamamoto, relato concedido, 2021).

2.4.2 O nascimento da coleção Yuba

Ao pensar sobre as técnicas que nortearam o desenvolvimento da coleção de Verão de 2019 da marca Fernanda Yamamoto, Mariana Watanabe Barbosa (2019) traz um destaque para a técnica japonesa do *shibori,* que consiste no processo de torções e amarrações de um tecido que posteriormente recebe um tingimento, geralmente azulado (BARBOSA, 2019). Pareceu que o uso do *shibori,* em alguma medida, poderia demonstrar uma certa relação de inspiração e/ou referência com outras marcas japonesas consagradas na moda, como o caso de Issey Miyake e seu trabalho com os plissados e também com *shibori.* Todavia, ao questionar Fernanda sobre a técnica, a designer diz que aquilo que norteou o desenvolvimento das peças foi o tingimento natural (figura 4), e que o *shibori* foi uma técnica auxiliar, visto que sua potencialidade reside na adaptação de formas, volumes e texturas (conforme figuras 4 e 5) (YAMAMOTO, 2021).

Figura 4. Tingimento de tecido com uso de arroz negro para obetanção de pigmento

Fonte: Acervo particular de Fernanda Yamamoto (2021).

Figura 5. indumentária roxa na passarela do São Paulo Fashion Week, 2018

Fonte: Acervo particular de Fernanda Yamamoto (2021).

Entre visitas, e posteriormente a imersão, que a equipe de criação de Fernanda Yamamoto realizou na comunidade Yuba, a equipe percebeu o trabalho em prol da subsistência como um aspecto fundamental da organização da comunidade. A designer comenta:

> Em Yuba se faz tudo. A própria comunidade faz, a própria comunidade faz as próprias casas, a própria comunidade planta o alimento que vai consumir, faz todas as comidas, né, é tudo. Faz o próprio iogurte, faz o próprio shoyu, faz todas as comidas. É tudo em sistema coletivo de rodízio, né, faz os instrumentos de corda, né, faz os brinquedos, então isso é muito forte. (YAMAMOTO, 2021).

Dada a importância dos fazeres, a designer então se questiona, e questiona a equipe, sobre como poderiam incorporar tal característica nas peças. Se o fazer era a essência de Yuba, nas palavras da designer, "eles poderiam até mesmo fazer um tecido em alguma medida, por meio de maquetes" (Fernanda Yamamoto, relato concedido, 2021). Entretanto, essa ideia, num primeiro momento, pareceu meio distante e, logo em seguida, a designer propôs utilizarem uma amostragem reduzida de bases de tecido, sendo somente 5 bases para toda a coleção, o diferencial seria o desenvolvimento de suas próprias cores, a partir dos elementos que a designer e a equipe encontraram em Yuba, como as flores, folhas e os frutos cultivados pela comunidade.

Foram bases feitas a partir da seda, do algodão e da poliamida, tingidas manualmente a partir de matérias orgânicas como o arroz negro, o urucum, cascas de cebola e o repolho roxo. A gradação e intensidade de cores percorreu do amarelo vibrante ao cinza e o branco, tendo como base de modelagem três formas geométricas: triângulo, quadrilátero e círculo, e texturas obtidas por plissados e tramas de tricô (GRAÇA, 2018).

Fernanda destaca o protagonismo do tingimento natural na confecção dos produtos que compunham a coleção Yuba, e salienta que o *shibori*, mesmo sendo uma técnica muito forte da marca, foi utilizado posteriormente, no processo de tratamento de algumas bases de tecido (Fernanda Yamamoto, relato concedido, 2021).

A designer relata que houve uma pesquisa de técnicas e elementos a serem utilizados na coleção, não somente as japonesas, mas também outras técnicas, para trazer esse "*mix* com a brasileira", destacando a associação de técnicas como o *shibori* e o plissado (Fernanda Yamamoto, relato concedido, agosto de 2021).

Outros elementos, os quais também compuseram o conjunto geral de indumentárias da coleção, foi a incorporação de artefatos cotidianos presentes em Yuba, como os chapéus e os aventais utilizados no trabalho na lavoura, na separação e no preparo de alimentos, e também as vassouras produzidas na comunidade. Fernanda relata que as pequenas vassouras de palha que compunham os looks do desfile foram presenteadas pela *yubense* Marian, quem produziu esses

objetos na comunidade, e trazidas posteriormente a São Paulo, causando certo fascínio e gerando essa ansiedade por utilizar desse artefato como um componente da coleção (Fernanda Yamamoto, relato concedido, agosto de 2021).

Figura 6. Retrato de Marian nos bastidores do desfile no SPFW, trajando o conjunto de indumentária fazendo alusão a um avental e carregando consigo uma vassoura de palha em miniatura

Fonte: Acervo particular de Fernanda Yamamoto (2021).

Já os chapéus e aventais das mulheres de Yuba serviram de inspiração inicial para serem desenvolvidos em seda e com uma forma diferenciada (figuras 7 e 8) (Fernanda Yamamoto,

relato concedido, 2021). Nas figuras 7 e 8 observa-se yubenses trajando os conjuntos de indumentárias da marca Fernanda Yamamoto, em que se pode perceber a menção às vestes de trabalho comumente utilizadas no cotidiano da Comunidade.

Figura 7. Conjuntos de indumentárias trajadas por yubenses em campo de Yuba

Fonte: Acervo particular de Fernanda Yamamoto (2021).

Figura 8. Conjunto de indumentária

Fonte: Acervo particular de Fernanda Yamamoto (2021).

Nestas imagens, a designer utiliza de elementos do cotidiano yubense, como suas vestes de trabalho no campo como forma de fazer menção a esta vida, a este cotidiano experienciado pelas mesmas yubenses que também oferecem seus corpos e sua imagem para o registro da campanha presente nos catálogos da coleção Yuba.

Ao pensarmos por este caminho acerca dos percursos e estratégias adotadas por Fernanda Yamamoto e sua equipe durante a concepção da coleção Yuba, é possível perceber o processo constitutivo dos sujeitos também pela produção de artefatos (MILLER, 2009), neste caso a indumentária, por meio da presença cotidiana, ou seja, gerando uma interpelação constante que também influencia na forma que esses profissionais percebem a si em relação a Yuba (tanto a comunidade quanto a coleção homônima). É na percepção de itens presentes no

cotidiano das e dos *yubenses* que a designer e sua equipe vão construindo sentidos partilhados que versam sobre essa percepção de uma *filosofia de simplicidade*, assim como é trabalhado por Watanabe Barbosa (2019).

Destaco aqui a forma como corriqueiramente a filosofia fundadora de Yuba é referida, pois aquilo que é imaginado a respeito da vida em comunidade por este coletivo é tratado de modo instrumentalista e tecnicista, por não fazer jus a complexidade de uma organização social de subsistência, baseada no cultivo familiar da terra, do trabalho cooperativo, na autogestão, na valorização da expressão e produção artística e sua equiparação em grau de importância ao trabalho no campo.

Abordando estes aspectos a partir do campo de estudos da Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), o qual abarca reflexões e pesquisas que investigam a relação entre tecnologia, sociedade e desenvolvimento humano, temos que o conceito de tecnicismo consiste em uma visão que considera a tecnologia como um fator autônomo e determinante na evolução social, econômica e política. Segundo tal perspectiva, o avanço técnico é visto como inevitável e sempre benéfico, e os problemas sociais poderiam ser resolvidos essencialmente por meio de inovações tecnológicas. Essa concepção foi criticada por autores dos Estudos CTS, pois desconsidera os aspectos sociais, culturais e políticos que influenciam e são influenciados pela tecnologia. Para Andrew Feenberg (1999), essa abordagem ignora a interação complexa entre tecnologia e valores sociais, tratando a inovação técnica como um processo neutro e independente das escolhas humanas. Enquanto Langdon Winner (1986) argumenta que o tecnicismo conduz a uma aceitação acrítica da tecnologia, impedindo uma análise mais profunda de suas implicações éticas e políticas.

O conceito de instrumentalismo, por outro lado, abarca o entendimento da tecnologia como um meio neutro e passivo, um instrumento que pode ser utilizado para diferentes fins, dependendo das intenções dos usuários ou tomadores de decisão. Essa visão foi questionada por estudiosos do CTS, como Winner (1986), que argumenta que a tecnologia carrega embutidas certas premissas políticas e sociais, não sendo apenas uma ferramenta neutra. Feenberg (2002) também critica essa concepção, destacando que os artefatos tecnológicos possuem estruturas que favorecem determinados usos e, portanto, influenciam comportamentos e decisões, tornando-se parte ativa na organização da sociedade. Deste modo, a tecnologia não se trata de um instrumento moldado pela sociedade, mas um elemento que participa ativamente da construção social.

Sob esta perspectiva dos estudos em CTS, afirmo que os fazeres em Yuba, seus modos de se relacionar entre seus membros e seus artefatos, seu trabalho e sua arte, não devem ser

encaradas dentro de uma chave de leitura que corrobore com o instrumentalismo e o tecnicismo, pois também podemos compreender Yuba assumindo que tecnologia e processos técnicos não são neutros e nem processos passivos, mas elementos que atuam ativamente na organização social, sobretudo, também na forma que Yuba é constituída.

2.5 PERSPECTIVAS TEÓRICAS E CONCEITUAIS

Meu interesse investigativo recai sobre as relações entre pessoas e objetos, então localizo o presente trabalho entre as áreas dos Estudos Culturais e a Cultura Material.

Podemos situar o campo dos Estudos Culturais como a área de investigações que trata do conceito expandido sobre a cultura, suas práticas e instituições a partir dos anos 1950 no contexto britânico, sob alguns princípios iniciais como:

> "a identificação explícita das culturas vividas como um projeto distinto de estudo, o reconhecimento da autonomia e complexidade das formas simbólicas em si mesmas; a crença de que as classes populares possuíam suas próprias formas culturais, dignas de nome, recusando todas as denúncias, por parte da chamada alta cultura, do barbarismo das camadas sociais mais baixas; e a insistência em que o estudo da cultura não poderia ser confinado a uma disciplina única, mas era necessariamente inter, ou mesmo anti, disciplinar" (SCHWARCZ, 1994, p. 380).

Neste trabalho, compreendo a Cultura Material como campo de estudos sobre as coisas produzidas pelos seres humanos, em outras palavras, os artefatos, termo que irei empregar durante toda a escrita desta pesquisa. Sendo assim, podemos pensar os artefatos a partir dos usos e de suas materialidades, e como esses aspectos influenciam na organização das relações pessoais e sociais (MILLER, 2013).

Ao tratar da indumentária neste trabalho, trago as considerações de Daniel Miller (2013), quem explica que por muito tempo as análises da indumentária se detinham ao campo da semiótica tomando as vestimentas como signos, ou seja, esses objetos supostamente nos representam, denotando nossa localização social. A exemplo, pelas vestes seria possível inferir que determinado sujeito é um trabalhador de obras, um executivo, alguém extrovertido ou sensual. Nessa chave de compreensão, as roupas seriam meros artefatos súditos da ação humana (MILLER, 2013).

O autor fala que roupas, acessórios, adereços e outros artefatos que estariam relacionados à proteção e ao adorno de nossos corpos abarcam discussões mais complexas no mundo da vida.

Tal fato, poderia mobilizar o interesse de estudiosos filiados à cultura material, a fim de colocar em cheque o reducionismo atribuído à indumentária quando tratada como algo superficial.

Miller (2013) também chama atenção que estudar, discutir e investigar a indumentária está tão relacionado ao nosso olhar para a materialidade, quanto para os sujeitos, os corpos, grupos, espaços, tempos, eventos que estão em relação à indumentária (MILLER, 2013).

Estudar a indumentária a partir da perspectiva da cultura material, conforme Miller, é pensar as roupas não como signos, pois não se trata de pensarmos vestes como elementos ligados à ontologia do ser - pela qual se baseia a ideia da relação diretamente oposta entre o eu (preexistente, verdadeiro e interior) e a superfície (a camada mais externa de nós) - .

Miller (2013) traz o exemplo dos grupos trinitários de um acampamento urbano irregular, em que as mulheres, mesmo vivendo em situação de vulnerabilidade social e precariedade em suas moradias, reservam certa devoção à indumentária, seja pela extensa coleção de sapatos, pela constante aquisição de peças de vestuário ou ainda pela realização dos desfiles dentro da comunidade. Nestes eventos produziam, emprestavam ou até mesmo roubavam as roupas para serem utilizadas em uma exibição que performatiza o estilo com a sensualidade dessas mulheres. O autor ainda comenta que os trinitários entendem que a indumentária assume o caráter transitório, percorrendo diferentes trajetos, passando por outros processos de semantização e significação, de acordo com sua localização, todavia, Miller privilegia o momento dos usos, em detrimento de outros momentos desses trajetos (MILLER, 2013).

Sob esta perspectiva, trato da indumentária presente na coleção Yuba (2018) como uma evidência material da relação da estilista Fernanda Yamamoto para com a comunidade Yuba e seus integrantes. A partir dos aspectos materiais, traço essa estratégia investigativa a respeito da coleção já citada, refletindo sobre as tensões e as negociações que perpassam os processos envolvendo os artefatos que compõem a coleção Yuba (2018). Logo, pensar o caráter transitório dos artefatos de Yuba, tanto as peças desenvolvidas por Fernanda Yamamoto, quanto os utensílios vindos da Comunidade, me parece potente para se discutir os sentidos que os artefatos assumem em função do contexto inserido e da relação estabelecida com os sujeitos.

Pensando nas relações que o presente trabalho estabelece com o design, me afilio a Marinês Ribeiro dos Santos (2010) ao considerá-lo como uma prática social ligada aos processos de materialização de diversos utensílios que nos rodeiam, a qual também interfere nos modos de viver de cada sujeito. Pensando o design enquanto prática social, em consonância aos estudos da Cultura Material, podemos considerar ainda que os artefatos existem não apenas para a serventia à necessidade humana, mas contribuem para nosso entendimento do mundo social a partir da experiência humana. Para a autora

> "os artefatos tanto podem traduzir valores e comportamentos capazes de dar sustentação às relações sociais vigentes em um determinado tempo, como também podem contribuir para a transformação histórica e reelaboração simbólica destas mesmas" (SANTOS, 2010, p.25).

Pensar o design e as atribuições de sentido para com os artefatos na vida cotidiana também possibilita "conhecer parte de uma cultura através do legado de objetos e artefatos que a sociedade produz ou produziu" (DENIS, 1998, p. 37). Os sentidos e significados que as coisas à nossa volta ganham/assumem não se resumem à autoria de quem os cria, pelo contrário, passam por processos valorativos conforme o contexto em que estão inseridos, desde sua criação até os usos e apropriações que esses artefatos estão sujeitos.

A partir disso, trago ainda as considerações de Isabel Campi (2013) para se pensar o design enquanto

> (...) processo de representação político, econômico e cultural. Os desenhos têm significados que não são absolutos e os consumidores os codificam de acordo com seus códigos culturais e seu gênero. A identificação da história do design com o designer também é simplista. É um veículo inadequado para explorar a complexidade da produção e do consumo do design e especialmente inadequado para as historiadoras feministas porque exclui da história os desenhos anônimos ou feitos coletivamente. (CAMPI, 2013, p. 69).

Sobre a definição de moda neste trabalho, trago as contribuições de Lars Svendsen (2010) ao tratá-la enquanto fenômeno social moderno do Ocidente, de excepcional relevância para as mudanças estruturais na vida das sociedades urbanizadas, equiparável ao que fora o Renascimento. O autor versa que desde o século XVIII, a moda passa a estar mais presente no contexto de diferentes grupos sociais, o que outrora se resumiu à nobreza. Fatores como a industrialização e o desenvolvimento das publicações como as revistas e os catálogos de moda, influenciaram na presença desse fenômeno histórico na vida de diferentes pessoas, independente do gênero ou sexualidade. Svendsen (2010) argumenta que a moda estabelece uma relação sobre nossa conduta enquanto sujeitos modernos a partir das práticas de consumo. Seja negando ou aderindo à moda, nós demonstramos modos de ser e estar no mundo também negociando com essa relação (SVENDSEN, 2010).

Ao falar do sujeito moderno, o autor ainda salienta que se a moda é atravessada pelos ideais modernos de rompimento com a tradição e a busca incessante pelo novo, se faz necessária a investigação da moda visando um entendimento adequado do mundo moderno. Não que se trate de uma chave para todas as respostas, mas que os estudos sobre o tema possam contribuir para a compreensão do sujeito e a vida em sociedade, sob um contexto específico. Sobre essa importância, o autor destaque que já no século XIV havia textos que criticavam o uso de vestes que fugiam de uma proposta funcional, e até a década de 1980, estudos que

possuíam a moda como objeto de estudo, eram alvos de uma condenação moral ou mesmo o total desprezo (SVENDSEN, 2010).

Em vista dessa problemática, nota-se a importância de ter a moda enquanto objeto de estudo, pois ela também nos ajuda a discutir a identidade do sujeito em determinado contexto, pensando nas representações e nas afirmações que a moda produz e faz circular.

Pensar os processos de produção, circulação e consumo em moda, adentrarmos perspectivas que investiguem as questões sócio culturais estabelecidas, e aqui, me filiando aos estudos culturais, penso que a problematização do conceito de identidade possa ser uma via de argumentação possível.

A identidade do sujeito é compreendida como um processo dinâmico e não essencialista, ou seja, a identidade não é algo fixo ou imutável, mas algo que é constantemente construído e reconstruído ao longo do tempo. Para Hall, a identidade do sujeito é marcada por uma relação de poder e de discursos que influenciam a maneira como os indivíduos se percebem e são percebidos na sociedade. Em sua obra (2006), Hall propõe que a identidade não é um reflexo simples de uma essência interna ou uma natureza, mas algo que é constituído em e através das relações sociais, culturais e históricas.

Esta identidade do sujeito refere-se ao sujeito como um ser fragmentado e múltiplo, que não pode ser compreendido apenas por categorias fixas como raça, gênero ou classe. O sujeito, portanto, se constrói a partir de uma série de representações e significações que são resultantes das práticas culturais e das interações sociais. Essas representações, muitas vezes ligadas a um contexto de opressão e resistência, desempenham um papel crucial na formação da identidade, uma vez que a identidade é forjada a partir do que é dado como significativo em determinado contexto histórico e social (HALL, 2006).

De acordo com o autor, a identidade do sujeito é um campo de "significados e significações" que são negociados em diferentes tempos e espaços, refletindo a pluralidade de experiências e influências culturais pelas quais o sujeito passa. Nesse sentido, a identidade não é algo fixo e único, mas sim um processo contínuo de construção e reconstrução em diálogo com outros sujeitos e com os discursos dominantes da sociedade (HALL, 2006).

A respeito do conceito de representação, entendo como um processo central para a construção de significados dentro das sociedades. Conforme Stuart Hall, a representação é uma prática de atribuição de significados aos objetos, pessoas, eventos e ideias através de signos e linguagem. Ou seja, a representação envolve a utilização de símbolos (como palavras, imagens,

sons, gestos) para construir e transmitir significados que são compartilhados socialmente (HALL, 1997).

Hall afirma que a representação não é um simples reflexo da realidade objetiva, mas uma construção social que depende dos códigos e das convenções culturais de um determinado contexto. Através desse processo, os significados são atribuídos de maneira que influenciam como os sujeitos se veem e como os outros os veem. Isso se dá por meio da comunicação e da linguagem, que não apenas refletem, mas também moldam as realidades sociais e culturais. Em seus estudos, Hall enfatiza que a representação está intimamente ligada às relações de poder, uma vez que os significados e as imagens que circulam nas culturas são muitas vezes controlados por grupos dominantes, que impõem suas versões de "verdade" e de identidade (HALL, 1997).

O autor pontua que a maneira como os significados são construídos e representados pode variar dependendo da ideologia dominante de uma sociedade. Ele propõe que as representações não são universais e fixas, mas estão sujeitas a disputas e negociações culturais. A forma como um grupo é representado pode reforçar ou desafiar estereótipos, e essas representações podem mudar ao longo do tempo à medida que as condições sociais e políticas se transformam (HALL, 1997).

Portanto, o conceito de representação não é apenas um processo de refletir a realidade, mas também de produzir e moldar realidades sociais, políticas e culturais (HALL, 1997).

Ao recordar da fala da artista Aya Ohara, marcada pelo afeto que possui por suas memórias, percebo que a questão da identidade ganha relevância para me ajudar a pensar: Que identidade seria essa que a artista fala, e se refere ainda a uma relação direta com suas raízes? Como essa identidade estaria relacionada a ida de seus pais para Yuba? Como essa identidade estaria ligada a seu transladar Brasil-Japão? A antropóloga Lais Miwa Higa nos fala que os debates acerca da questão identitária dentro da Antropologia estão pautados nas problematizações, nos tensionamentos, na dissonância, pois as identidades são sempre circunstanciais, relativas e alternativas (HIGA, 2015). Ao utilizar comparativos entre brasileiros e japoneses, a antropóloga diz que historicamente essas identidades foram produzidas e reproduzidas também a partir da oposição, pela diferença.

A respeito da marca da diferença, me interessa ainda pensar os marcadores identitários comentados por Heloísa Starling e Lilia Moritz Schwarcz (2006) como categorias classificatórias que nos ajudam a verificar a forma como nos identificamos, como nos apropriamos delas e investimos, ou não, em determinadas identidades compartilhadas coletivamente, situadas no tempo e espaço e que exercem influência na organização social:

> Raça, mas também gênero, sexo, idade e classe são categorias classificatórias que devem ser compreendidas como construções locais, históricas e culturais, que tanto pertencem à ordem das representações sociais – a exemplo das fantasias, dos mitos, das ideologias –, quanto exercem influência real no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e de hierarquias sociais. Definidas como "marcadores sociais da diferença" articulados em sistemas classificatórios, regulados em convenções e normas, essas categorias não produzem sentido apenas isoladamente, mas sobretudo por meio da íntima conexão que estabelecem entre si – o que não quer dizer que possam ser redutíveis umas às outras. Na verdade, tais marcadores servem para estabelecer relações de relações (SCHWARCZ; STARLING, p. 219, 2006).

As autoras destacam que as categorias raça e gênero integram um projeto moderno mais amplo pela naturalização de diferenças baseadas em uma série de saberes ocidentais difundidos desde o século XIX. E lembram da proposta de Anne McClintock (1995) em trabalhar com as categorias raça e gênero em articulação, ou seja, desnaturalizando-as e contextualizando-as em vista do questionamento de definições estreitas que, por vezes, estão filiadas a agendas políticas específicas de determinada época (SCHWARCZ; STARLING, 2006).

Com as políticas imigratórias e a abolição da escravatura a partir da metade do século XIX, os debates acerca da raça, cor, etnia e/ou identidades e o reconhecimento dos asiáticos no contexto brasileiro passam a ganhar mais destaque na esfera pública. Neste período, os primeiros imigrantes chineses chegam ao Brasil para trabalhar nas lavouras de chá verde. Em 1855 foram contabilizados cerca de 400 novos imigrantes chineses para o trabalho livre nas lavouras, dentro desse processo de abolição da escravatura de homens e mulheres negros e aproximação com o trabalho livre por parte das políticas imigratórias vigentes, todavia, com reprovação dos fazendeiros e da elite em relação a nova mão de obra (LEE, C.R. et al, 2019).

Junto a imigração japonesa, marcada pelo ano de 1908, a presença de asiáticos no território brasileiro passa a ser compreendida em termos da raça amarela. E desde este período, as terminologias a serem utilizadas como identificadores desses corpos são campo de disputa - Estados brasileiro e japonês, a Academia e a própria comunidade - em constante dissenso sobre como fazer referência: japonês, chinês, nikkey, nipo-brasileiro, sino-brasileiro, amarelo, asiático, asiático-brasileiro, oriental, e outros (LEE, C.R. et al, 2019).

A partir da década de 1940, a categoria raça/cor amarela integra o Censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), e tal fato repercute nos estudos a respeito dos imigrantes japoneses e seus descendentes a respeito do grau de aculturação e de assimilação na sociedade brasileira. Desde então, a perspectiva da etnia e da cultura sobrepuseram as relações raciais no que diz respeito aos debates sobre a presença asiática no território brasileiro (HIGA, 2015).

Stuart Hall (1995) nos convida a analisar a raça enquanto construção discursiva, visto que historicamente foi demonstrado ser insustentável a fundamentação desse conceito dentro da

ciência, situando as diferenças raciais a partir das análises biológicas ou genéticas, sendo essencial a substituição da definição biológica de raça pela sócio-histórica ou cultural. O autor defende que a raça opera como uma linguagem, estruturada sistematicamente e composta por categorias classificatórias dentro da esfera cultural. Ela é negociada por práticas de produção de sentido, não por seu conteúdo em si mas pelas relações mutáveis que estabelecem entre conceitos e ideias em um campo de significação. Em outras palavras, a raça assume sentido conforme a articulação de ideias e conceitos situados na esfera discursiva, de acordo com o contexto cultural, formação histórica ou momento em que estão inseridas (HALL,1995).

Elucidando sua conceituação em diálogo a uma perspectiva semiológica, Stuart Hall se refere a raça enquanto significante flutuante, e comenta que

> Não é possível fixar o sentido de um significante para sempre ou trans-historicamente. Ou seja, há sempre um certo deslizamento do sentido, há sempre uma margem ainda não encapsulada na linguagem e no sentido, há sempre algo relacionado com raça que permanece não dito, alguém é sempre o lado externo constitutivo, de cuja existência a identidade de raça depende, e que tem como destino certo voltar de sua posição de expelido e abjeto, externo ao campo da significação, para perturbar os sonhos de quem está à vontade do lado de dentro (HALL,1995, p.1).

Apesar da proposição epistemológica sobre o conceito de raça enquanto discurso, linguagem em Hall (1995), o autor não descarta a realidade da raça, todavia, aponta três opções sobre esse conceito:

- A posição realista: sobre a realidade factual das raças humanas e sua classificação por famílias, baseado nas diferenças fenotípicas e sua representação conforme os sistemas de pensamento e linguagem.
- A posição textual, linguística. A raça é tida como um sistema autônomo de referência. Tal proposta só poderia ser operacionalizada a partir das diferenças que estabelecemos dentro da nossa linguagem.

A terceira opção, a que conceitua raça como estrutura discursiva, fala da diferença enquanto existência anômala no mundo. Ela reconhece o fato de que existem sujeitos diferentes entre si. Entretanto, com a organização e a sistematização dessas diferenças a partir da linguagem, do discurso, dos sistemas de sentido, a raça torna-se fator cultural e regulador de condutas (HALL, 1995).

Enquanto Schwarcz e Starling (2006) assumem a diferença como um ponto em comum para chegarmos a diferentes categorias classificatórias, Hall (1995) propõe assumirmos raça enquanto estrutura discursiva, em vista dos sistemas de sentido que utilizamos para substanciar a diferença e assim fazer o mundo, a vida, inteligíveis para nós. Dentro desta concepção

também é possível discutir os marcadores sociais, pois entendemos o corpo enquanto texto, e nós, seus leitores, leitores da diferença social, buscando sempre a avaliação das diferenças, classificando-as, criando metáforas a partir de cada diferença aparente.

Discutir raça neste trabalho, especialmente articulando o termo "amarelo" enquanto metáfora, uma alusão ao que anteriormente foi atribuído como a cor de determinados povos de origem asiática, está vinculada à conduta política, não somente discursiva ou textual, mas corroborando com aquilo que Stuart Hall (1995) fala sobre conduzir a política, sobretudo a política anti racista, assumindo os aspectos desestabilizadores da questão racial, pois segundo o autor, há um constrangimento em não poder sustentar o debate baseado na "realidade da raça", permeado por juízos estéticos e crenças, ao passo de que

> quando adentramos a política do fim da definição biológica de raça, mergulhamos de cabeça no único mundo que temos: o abismo do debate e da prática políticos permanentemente contingentes e sem garantias. Uma política crítica contra o racismo, que é sempre uma política da crítica" (HALL,1995, p.1).

O *amarelo,* apesar de tudo, não contempla toda a complexa gama de grupos situados no continente asiático, muito menos seus imigrantes e descendentes. Esse termo é evocado aqui como um disparador de questionamentos, um termo insuficiente, que gera incômodos pois não se faz capaz de suspender toda a discussão em torno do que me proponho a narrar sobre as vivências de descendentes de imigrantes asiáticos e a militância asiático-brasileira, mas o encaro como uma estratégia política, uma garantia momentânea para fazer a discussão adentrar a arena do debate crítico que envolve não somente a raça, como o design e a moda no contexto brasileiro contemporâneo.

Com o intuito de trabalhar fatos recentes que também versam sobre o cotidiano, como no caso deste trabalho em abordar a coleção Yuba e os artefatos presentes do dia a dia da comunidade Yuba, penso que assim como discute Eclea Bósi (2003), a necessidade de estudar a história recente, em contraposição a um estudo histórico que que privilegia um aspecto unilinear entre lutas de classe e tomadas de poder por diferentes forças, e que essa tradição é passada desde a época escolar, contribuindo para categorizar os aspectos cotidianos como de menor importância (BÓSI, 2003, p.13). Sob tal aspecto, a autora destaca a oralidade como instrumento potencial para o registro de narrativas contra hegemônicos, sob o argumento de que a história que é construída apenas sob documentos oficiais não contempla as sensibilidades escondidas do cotidiano. Evidencia-se a necessidade da tomada da palavra, ou seja, fazer reverberar as narrativas pessoais a partir da oralidade por parte de camadas sociais esquecidas pela história que, nas palavras da autora, trata-se da" história que nos é ensinada na escola",

como no caso de grupos tais quais as mulheres, a comunidade negra, os idosos e os trabalhadores manuais (BÓSI, 2003).

Tratar dos aspectos cotidianos prescinde do entendimento da memória enquanto "um trabalho sobre o tempo e no tempo" (BOSI, 1994, p. 20), sobre o qual se faz a reconstrução de eventos, sujeitos, comportamentos e sensibilidades de determinado período.

Eclea Bósi (2003) chama nossa atenção sobre como essas narrativas, quando vindas de uma fonte coletiva, de um grupo, geralmente são atravessadas por mitos e ideologias, pelos discursos institucionais, como por exemplo a Família, a Escola, a Universidade, etc., mas quando acessadas a partir de uma fonte individual, como a partir de relatos de uma pessoa, revelam-se além das informações factuais, a visão de mundo. Quanto a isso, aquilo que a autora trata como a história unilinear, chancelada pelos documentos oficiais, pelas Instituições, pelas relações de poder que atravessam a vida em sociedade, questiona o *status* de uma verdade pura, absoluta, para lançar luz à complexidade dos acontecimentos. A lembrança e o esquecimento necessitam de investigações que também abordam a memória, individual e coletiva, desde seus "desvios, preconceitos e inautenticidade" (BÓSI, 2003, p.18).

Sob tais aspectos, considero que as narrativas que conformam a memória individual, tal como a coletiva, estão suscetíveis a uma relação de confluência e/ou divergência. São narrativas que variam conforme a fonte acessada, e possuem suas particularidades que cabe a quem pesquisa, percebê-las e problematizá-las, atentando-se às "(...) tensões implícitas, aos subentendidos, ao que foi só sugerido e encoberto pelo medo..." (BÓSI, 2003, p.17).

A respeito do mapeamento e identificação das produções acadêmicas recentes a respeito do trabalho de Fernanda Yamamoto, realizei um levantamento entre 2022 e 2023, acessando as publicações disponibilizadas *online* no intervalo de tempo entre 1990 a 2023, em bases de consulta pública como o Portal de Periódico CAPES/MEC e o Banco de Teses CAPES. Também consultei publicações veiculadas em revistas científicas de moda de grande circulação, como a Moda Palavra e a Revista Dobras. Também consultei as publicações de eventos científicos como os anais do Colóquio de Moda.

A seguir, apresento as pesquisas dedicadas a pensar o trabalho de Fernanda Yamamoto e sua relação com a comunidade Yuba.

A dissertação de mestrado em design de moda de Mariana Watanabe Barbosa (2019) pela Anhembi Morumbi, propõe crítica acerca do desenvolvimento da coleção Yuba, mapeando e registrando os processos artesanais de confecção das peças, destacando a ancestralidade como aspecto central para a constituição de subjetividades e longevidade das práticas peculiares à comunidade Yuba e seus integrantes. Saliento ainda que as contribuições do trabalho de

Watanabe Barbosa (2019) estão particularmente direcionadas a um exercício de articulação entre o design de moda enquanto prática projetual, repleto de memórias e resgates que são trazidas de um plano imaterial e materializadas em processos produtivos, e nesses processos também se constituem os sujeitos.

A dissertação do mestrado em Psicologia de Milena Mayuri Pellegrino Ogushi, intitulada "Tensões entre Arte e Sistema de Moda: Processos criativos de Fernanda Yamamoto" (2022), pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), na linha de pesquisa estética, processos de criação e política, investigou as tensões entre arte e vida, as quais perpassam os processos de criação de Fernanda Yamamoto. A autora questionou aquilo que mobiliza as criações da designer e a relação com o seu entorno, a partir de uma pesquisa imersiva no *atelier* de Fernanda Yamamoto, acompanhando durante 10 dias os preparativos para a realização do desfile performance Yama (2021)[16]. A autora pontua que se faz necessária a profusão de narrativas e discussões que retirem o foco total para a relação artistas e processos produtivos/criativos, para lançar luz aos desvios em potencial dentro do campo criativo, especialmente a moda. Vale salientar que Ogushi (2022) identifica que as tensões citadas durante esses processos, versam sobre o trabalho de Fernanda Yamamoto dentro do sistema capitalista, sobre outros modos de produzir realidades e subjetividades no contexto contemporâneo da moda (OGUSHI, 2022).

Na revista Dobras v.10 n.21, foi publicada uma entrevista de Fernanda Yamamoto para Eduardo Motta, contendo uma explanação sobre sua trajetória na moda, especialmente sobre o trabalho poético e sua lógica de passagem de tempo trabalhado em seus processos criativos dentro da indústria da moda. Ao fato da entrevista ser intitulada "Histórias Rendadas", fazendo menção à coleção homônima de inverno 2016 da estilista, desfilada em 2015 na SPFW. A estilista conta que a partir de sua viagem e conhecimento aproximado com a renda renascença fabricada no estado da Paraíba, decide trabalhar com 77 artesãs da região, a partir de uma experiência imersiva para entender o contexto de cada uma dessas mulheres, os processos de fatura da renda e a situação atual desses saberes que são passados a cada geração. Para o desfile da marca, foram desenvolvidos processos que agilizaram a fatura das rendas e a incorporação de materiais experimentais como o couro e a linha encerada para compor outras formas e

[16] No ano de 2021, Fernanda Yamamoto, a convite de Paulo Borges, fundador da São Paulo Fashion Week, organiza uma nova coleção de moda, novamente em conjunto com a comunidade Yuba, desta vez intitulada "Yama", termo que faz referência sobre o modo como os yubenses referem-se a sua própria Comunidade. Deste projeto, originou-se o desfile de 10 conjuntos de *kimonos* feitos a partir do acervo do teatro de Yuba, em que membros e ex membros da Comunidade compuseram o elenco de desfile, cada qual carregando algum artefato vindo de Yuba. O desfile performance se encerrava com os modelos despindo-se de toda a indumentária e colocando os artefatos em exposição no Centro Cultural de São Paulo.

texturas do trabalho (MOTTA, 2017). Ressalto aqui, que além do fato de Motta (2017) indagar Fernanda Yamamoto sobre essas experiências com as rendeiras do Cariri, o autor ainda traz a concepção por parte da estilista sobre seu papel enquanto designer, como uma articuladora de processos e profissionais, enxergando a potencialidade de cada sujeito envolvido nesses trabalhos, os desafios em conceber uma produção em baixa escala e a escolha da moda como veículo de comunicação, expressão e campo para a experimentação artística (MOTTA, 2017).

Outra produção que trouxe a relação do trabalho de Fernanda Yamamoto com a o campo das artes foi o artigo de Rogério D'Avila Ortiz, "Atravessamentos entre Moda e Arte em busca da Sustentabilidade: um experimento com Fernanda Yamamoto" (2021), publicado na revista Dobras n.32, em que o autor traz os resultados de uma série de encontros e ações junto a equipe de Fernanda Yamamoto que resultaram na campanha de inverno 2019 da marca da estilista. Ortiz (2021) discute que a coalizão entre diferentes profissionais do campo das artes, como a fotografia, a dança e mesmo a moda possibilitou um experimento que traz uma outra ideia de durabilidade para uma produção artística, tirando de foco a emergência de uma produção acelerada, para conceber uma campanha que registra-se a relação com o corpo, a subjetividade e a alteridade dialogando com "modos de sustentabilidades da vida" (ORTIZ, R. D.; GREINER, 2021, p.115).

Com esse levantamento, percebo que as pesquisas acerca do trabalho de Fernanda Yamamoto privilegiam uma análise entre a relação entre autoria, o processo criativo por parte dessa criadora e a discussão poética sobre essas práticas. Diferente dessas proposições, tomo a posição de Fernanda Yamamoto enquanto articuladora de processos e sujeitos envolvidos nestes processos, bem como a própria designer relata que (...) "Na verdade, o meu trabalho é guiar uma rede de colaboradores. Dar direção e entender as potencialidades de cada um para chegar à criação com o conhecimento de todos" (MOTTA, 2017, p.170). Penso que a trama amarela também seja essa metáfora que faz referência a essa condução feita por Fernanda Yamamoto para determinadas finalidades, sejam elas uma coleção, um ensaio fotográfico, uma imersão, um desfile, um trabalho colaborativo ou mesmo uma performance artística junto à uma exposição dentro da Semana de Moda de São Paulo.

2.6 DO MÉTODO

Como base para estruturar esta análise, me aproprio do método de constelações fílmicas, elaborado por Mariana Souto (2019), que trabalha com análises comparativas dentro do campo de estudos do audiovisual.

Ressalto que minha chegada a este método se deve pelo intento em acessar possibilidades de se produzir pesquisas sobre imagens que permitissem lançar mão de aspectos sensíveis, que dessem margem para que minha aproximação para com as minhas fontes documentais e objeto epistemológico também permitisse o colidir de vivências e memórias, e que tal fato fosse catalisador deste processo. Em conversas com outras colegas pesquisadoras, me interessei pelo trabalho de Souto (2019) e aos poucos fui me inteirando sobre suas discussões, especialmente a partir de sua fala junto ao grupo de pesquisa e estudos *Arqueologia do Sensível*[17] da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A autora situa que o comparatismo enquanto vertente de uma disciplina não se origina no cinema, mas de outros campos de estudos, como a literatura, chamada *literatura comparada* (SOUTO, 2019).

A partir de desdobramentos históricos no continente europeu do século XIX, como o crescimento da literatura, a formação dos Estados Nação e o avanços dos nacionalismos, o comparatismo serviu como uma forma de compreender como as literaturas relacionavam entre si, e como desejo subjacente, uni-las de algum modo (SOUTO, 2019).

Ao longo dos anos, a literatura comparada deixou de estar restrita apenas às nações, para dar espaço a outros parâmetros de análise, como gênero, período, tema e forma. Mariana Souto destaca que mesmo a perspectiva comparatista enquanto método se estendeu para outras atividades humanas, como a pintura, a escultura, música, cinema, filosofia, história etc. (SOUTO, 2019).

Mariana Souto chama atenção de que uma perspectiva comparatista não se trata apenas da atividade de *comparar*. Trata-se de uma perspectiva que também busca analisar, interpretar, avaliar, evocar. A comparação não se resume enquanto método: é ainda uma perspectiva que influencia na formulação de perguntas, a qual também assume que as obras estão sempre em relação a outras; como estão situadas em seu contexto, quais diálogos estabelecem, como versam sobre determinado período (SOUTO, 2019).

Dentre as perspectivas dentro dos estudos comparatistas, a autora cita alguns exemplos possíveis como o inventário, a coleção, a série histórica, a comparação prismática e a constelação (SOUTO, 2020).

A partir da proposição de Mariana Souto em assumir a constelação fílmica enquanto método de pesquisa e análise, verificamos ainda a importância da delimitação do *corpus* de

[17] Conforme as palavras do grupo, "trata-se de uma iniciativa interdisciplinar – e, potencialmente, indisciplinar e intersticial – que visa ao desenvolvimento de investigações teóricas, críticas, historiográficas, criativas e experimentais relacionadas às diferentes configurações da experiência das imagens" (ARQUEOLOGIA DO SENSÍVEL, 2025).

pesquisa, que, segundo a autora, é uma etapa fundamental para o processo investigativo, pois a partir dele se estabelecem os percursos possíveis. Desta forma, Mariana Souto propõe que as obras analisadas sejam vistas como substâncias reagentes entre si, de modo que, a cada interação que são expostas pelo pesquisador, geram diferentes reações, como as que se fundem, as que se repelem, as que mudam de estado físico, as que explodem ou mesmo as que não reagem (SOUTO, 2020).

A nomenclatura *constelação* vem de contribuições presentes no pensamento e trabalho de Walter Benjamin, quem "acreditava em uma concepção não homogênea de tempo e criticava o entendimento da história como um processo linear, progressivo, de adição de fatos" (SOUTO, 2020, p. 153).

A metáfora da constelação aparece no pensamento benjaminiano como referência a um determinado grau de opacidade de uma imagem, conforme explicado por Georg Otte e Miriam Volpe:

> Assim, Benjamin retraduz o latinismo Konstellation para o alemão *Sternbild*, 'imagem de estrelas', expressão esta que se caracteriza por um maior grau de transparência. Não se trataria apenas de um conjunto (constelação), mas de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída (OTTE; VOLPE, 2000, p. 37).

Mariana Souto explica que na proposta benjaminiana, a exposição e registro da historiografia deveria ser feita de modo fragmentário e pictórico, ao invés de um registro linear. Aqui, métodos de montagem e o mosaico ganham destaque pelos choques, estranhamentos e efeitos de desnaturalização que podem ser obtidos a partir das combinações de elementos, dentro de um raciocínio que valorize o visual, a ótica e as imagens (SOUTO, 2020).

A autora também explica a partir de uma breve concepção astronômica que as constelações tratam-se de diversos pontos dispostos no espaço, que somados ganham complexidade e revelam informações sob diversas frentes e perspectivas. Enquanto método de pesquisa, produz chaves de leitura e atribuições de sentido, mediante a ação do observador ou do pesquisador em uma teia de relações. Abre-se o objetivo mediante a consciência da constelação na qual nos encontramos (SOUTO, 2020).

Sua aplicação também se dá pela possibilidade de se produzir outras leituras do presente e de fatos do passado, integrando um movimento de tentativa de se reescrever uma história opressora, contada do ponto de vista de grupos dominantes (SOUTO, 2020, p.156).

Em termos objetivos, o método prevê a justaposição comparativa entre, pelo menos, três fontes visuais, como filmes, fotografias ou pinturas, e a partir destas aproximações, se

constrói o processo analítico, pelo qual se faz possível identificar o caráter relacional entre esses artefatos e traz o observador como sujeito que atua nesse processo, utilizando de sua subjetividade para tecer críticas sobre uma amostragem reduzida, por exemplo: se coletamos de 3 a 5 imagens por agrupamento, é possível realizar a micro administração de elementos em vista de uma vastidão de outros tantos elementos disponíveis, neste caso, de fotografias que versam sobre a comunidade Yuba, seu cotidiano, e a parceria com a marca de Fernanda Yamamoto, aquilo que Mariana Souto chama de *chaves de leitura*:

> Em termos metodológicos, convém pensar que "a constelação é simultaneamente procedimento e composição" (SILVA; AZEREDO; BITTENCOURT, 2016, p. 283), o que ressalta a importância do processo de constelar, e não apenas seu resultado, como interesse de pesquisa. A constelação é a cristalização de um trajeto de pensamento e carrega em si um trabalho. Não é só conteúdo, mas modo de ordenação e exposição – o que certamente também envolve reflexão. Quando pronta, traz as marcas de um percurso. A constelação não é exatamente uma coisa, mas uma proposta de relação (SOUTO, 2020, p. 161).

Mariana Souto (2020) também fala do caminho do pesquisador em pensar por meio de imagens e dizer por meio de imagens, e sob este aspecto o raciocínio visual se faz válido em exercitar a produção de croquis e rascunhos sobre as imagens que são consideradas dentro da análise e verificar as possibilidades de combinação, até o momento em que uma combinação se fixe, mesmo que de modo temporário.

A constelação cria redes de relações, e tem por objetivo não apenas detectar recorrências, não apenas fazer comparações por semelhanças, mas alavancar os estudos sobre e com imagens. Trata-se de uma proposta que não delimita as imagens sob uma condição ilustrativa ou a um ponto de chegada, mas como elementos que nos auxiliam a construir e estruturar reflexões, pensando com as imagens e através das imagens (SOUTO, 2020).

Vale ressaltar que me aproprio do método de Souto (2020) e o adapto para o contexto deste trabalho, em que vou aproximando as imagens extraídas dos materiais e realizando a construção de constelações, enquanto a autora constrói a relação das constelações baseadas em filmes distanciados pelo tempo e espaço, realizando as discussões entre imagens a partir do processo da decupagem. Em meu caso, as aproximações e a análise de imagens ocorrem a todo momento, sendo este o cerne desta proposta de pesquisa, diferentemente de Souto (2020). Outro aspecto de diferenciação a ser pontuado, é a demonstração dos rascunhos sugeridos como etapa de processo do método da autora, em que este é apenas citado como um passo, mas não é diretamente demonstrado. Em meu caso, busco demonstrar esta etapa de modo sucinto e visual para que sirva como uma ideia preliminar para futuras pesquisas que também possam usufruir do método das constelações fílmicas.

Tomando como parâmetro para a seleção das fontes, que compuseram o esquema constelar, estabeleço os seguintes critérios para escolher as fotografias extraídas do catálogo Yuba (2018):

1. Autoria;
2. A retratação de membros/ex membros de Yuba;
3. O registro do cotidiano em Yuba;
4. Indumentária da coleção Yuba (2018) de Fernanda Yamamoto;
5. As cores e as texturas presentes no registro dessa indumentária.

Para a seleção de fotografias extraídas do fotolivro Yuba (2010), defino os seguintes critérios:

1. Autoria;
2. A retratação de membros/ex membros de Yuba;
3. O registro do cotidiano em Yuba
4. Indumentária utilizada pelas figuras retratadas.

2.7 DESCRIÇÃO DOS MATERIAIS ANALISADOS

Dos materiais selecionados para compor as discussões construídas neste trabalho, trago o fotolivro Yuba de Lucille Kanzawa (2010) e os catálogos da coleção Yuba da marca de moda brasileira Fernanda Yamamoto (2018; 2019). Nesta seção, me dedicarei a apresentar cada um destes materiais.

2.7.1 Yuba - Uma trama tecida por Lucille Kanzawa

A obra Yuba, da fotógrafa Lucille Kanzawa, traz uma coletânea de 66 fotografias que retratam a Comunidade Yuba a partir do olhar de Lucille, resultado de 7 anos de documentação fotográfica. O fotolivro é publicado pela primeira vez pela editora Terra Virgem, em São Paulo, no ano de 2010, contando com os registros de Lucille Kanzawa e textos introdutórios da

própria fotógrafa e de Diógenes Moura[18] e Xavier Bartaburu[19], escritos em português e traduzidos para os idiomas inglês e japonês para compor a publicação, em formato brochura, capa dura, 22,5x20 cm, 122 páginas, sendo 27 fotografias em preto e banco e 39 fotografias coloridas (TERRA VIRGEM EDIÇÕES, 2023).

Figura 9. Capa do fotolivro Yuba (2010)

[18] Escritor, curador de fotografia, roteirista e editor independente. Nasceu na Rua do Lima, em Recife, Pernambuco. Morou durante 17 anos em Salvador, na Bahia, onde fez parte da equipe que fundou a TV Educativa da Bahia. Desde 1989, vive em São Paulo, no bairro dos Campos Elíseos. Foi curador de fotografia da Pinacoteca do Estado de São Paulo de 1993 e 2013, onde realizou mais de uma centena de exposições, publicações, reflexões sobre o diálogo entre fotografia e literatura, contribuindo para o acervo fotográfico do Museu ser reconhecido como um dos mais importantes da América Latina. Segue, como curador independente, fazendo projetos para importantes museus e instituições como o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e o Museu da Fotografia, em Fortaleza, Museu Afro Brasil, em São Paulo, Itaú Cultural e Sesc (VENTO LESTE, 2023).

[19] Jornalista, escritor, fotógrafo e músico. Tem como principal objeto de trabalho a documentação das paisagens socioambientais brasileiras e sua memória identitária coletiva. Publicou mais de 20 livros como autor, viajou cerca de 30 países como jornalista e gravou dois discos. É compositor, pianista e diretor musical do grupo Nhambuzim e editor do site de notícias ambientais Mongabay no Brasil. Também ministra oficinas de escrita criativa com base em técnicas de atenção plena (BARTABURU, 2023).

Fonte: O autor, 2024.

2.7.2 Yuba - Na Teia de Fernanda Yamamoto

Houve a edição de dois catálogos para tratar da coleção Yuba da marca de moda brasileira Fernanda Yamamoto, publicado em duas versões, as quais chamarei de catálogos amarelo e bege (vide as figuras 10 e 12).

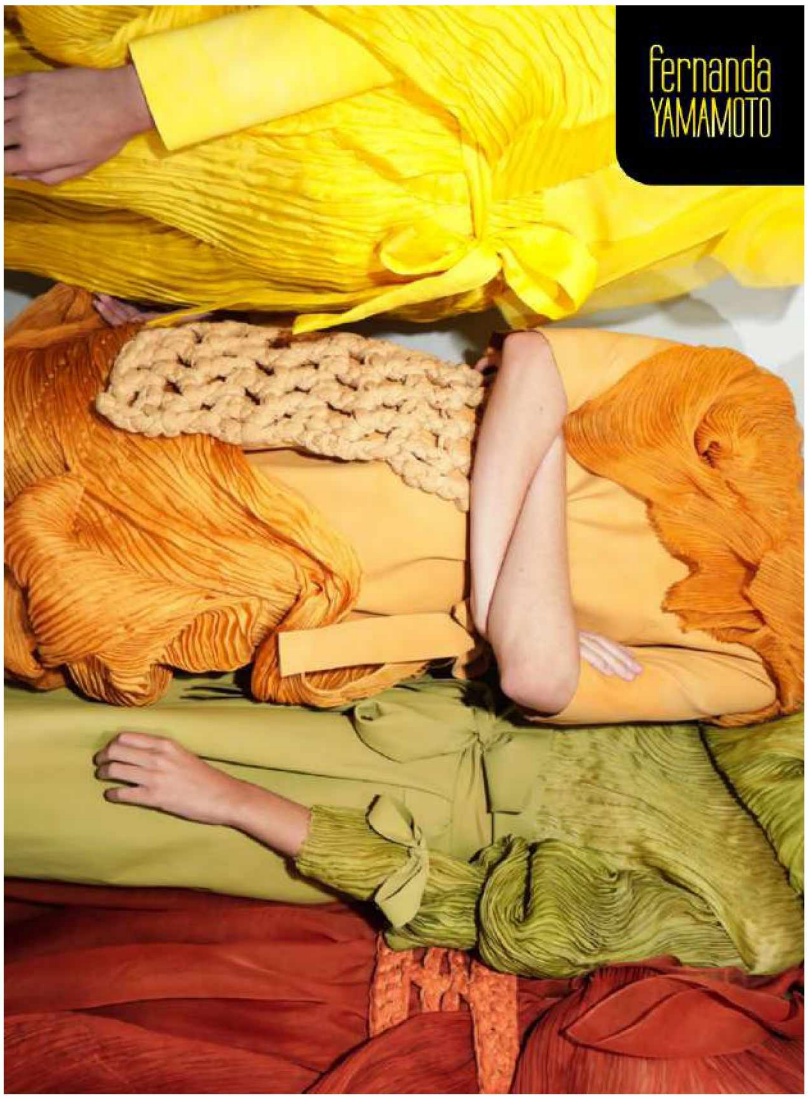
A título de diferenciação, chamo o primeiro catálogo como bege, pois a capa apresenta textura e tonalidade de papel paraná bege, o qual traz em seu conteúdo a campanha da coleção Yuba. O segundo catálogo denomino-o de catálogo amarelo, pelo predomínio de tons amarelados em sua capa e miolo, trazendo os registros das composições de indumentária do

desfile de Yuba, registros do cotidiano yubense e os processos de produção por parte da equipe do atelier Fernanda Yamamoto.

O catálogo que denomino como amarelo traz uma coletânea fotográfica sobre parte do acervo histórico da Comunidade Yuba, registros fotográficos de Lucille Kanzawa para a campanha da coleção, registros dos processos de tingimento que foram realizados em Yuba pela equipe FY na confecção das peças desfiladas na São Paulo Fashion Week e registros dos conjuntos de indumentárias que ocuparam as passarelas da Semana de Moda brasileira.

A obra teve uma tiragem de dois mil exemplares impressos, em formato brochura, com fechamento por um elástico roliço, como comumente é visto em pastas arquivos, sob as dimensões de 18,5 cm de largura x 26 cm de altura, contando com um total de 47 páginas, em impressão colorida fosca, em papel levemente poroso, com gramatura abaixo de 300g.

Figura 10. Capa do catálogo amarelo da coleção Yuba (2018)



Fonte: O autor, 2024.

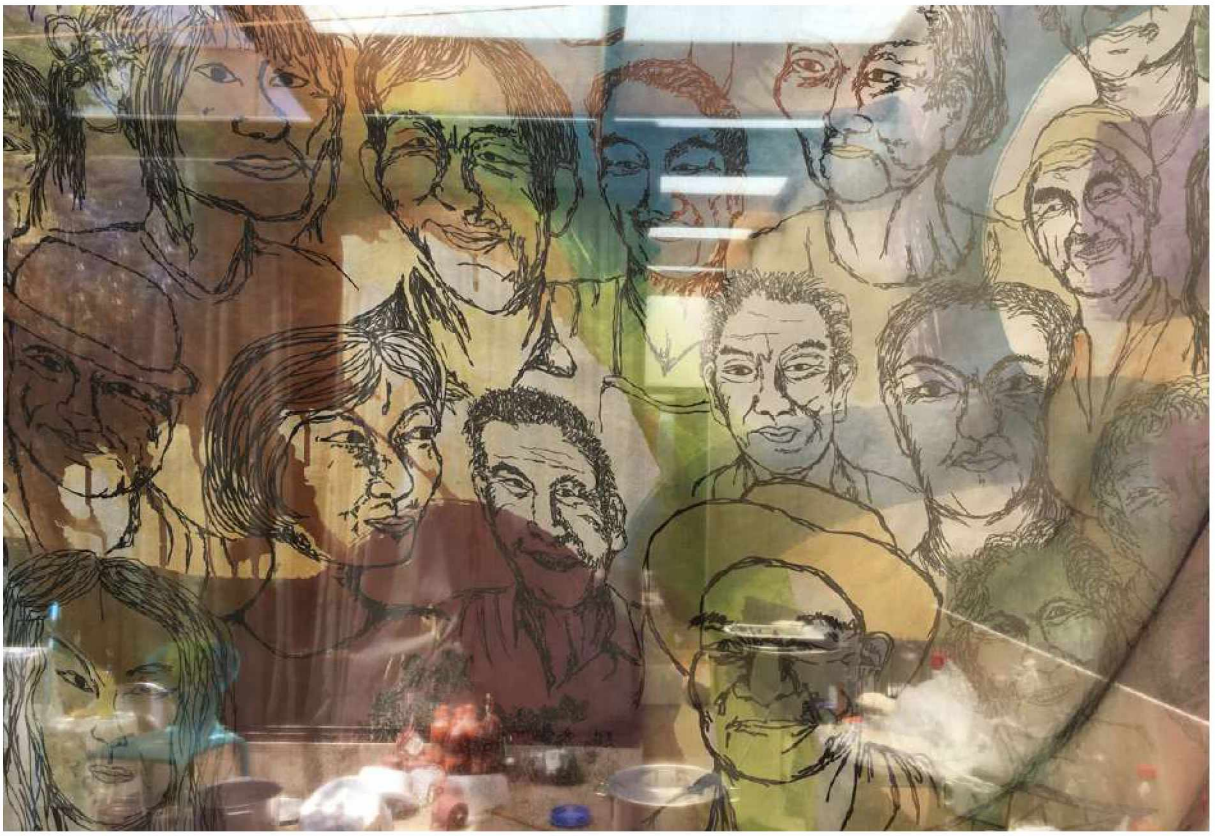
A publicação é acompanhada por um texto de abertura, introduzindo ao público leitor a idealização e a concepção da coleção Yuba, bem como os preceitos fundamentais que contribuíram para a constituição da Comunidade no interior de São Paulo. O texto também apresenta algumas impressões que a estilista adquiriu a partir das vivências experienciadas em Yuba, especialmente sobre a forma como é conduzido o trabalho cotidiano por parte de seus membros. Para Fernanda Yamamoto, existia uma relação de simbiose entre a lavoura e as artes, pois, em certa medida, a delicadeza em que um instrumentos de cordas era tocado seria equiparada à mesma delicadeza que se tratavam os alimentos cultivados. Assim como o trabalho árduo na lavoura poderia ser suavizado com a prática artística (YUBA, 2018). Como forma de corroborar com essas impressões, o texto de apresentação traz uma citação do

fundador da Comunidade, Isamu Yuba, a qual diz que "para ser lavrador é preciso ser artista, e vice-versa" (YUBA, 2018, p. 1).

No texto de apresentação é indicado que o teatro de Yuba também foi uma fonte de inspiração para Fernanda Yamamoto, especialmente para a produção da estampa *Retratos* (conforme figura 11), feita pela designer Clarisse Romeiro[20] a partir das ilustrações de retratos dos *yubenses,* criados pela filha do fundador da Comunidade, Katsue Yuba (YUBA, 2018, p.1).

[20] Clarisse Romeiro é designer de estampas, quem desde 2011 dá continuidade ao seu trabalho autoral desenvolvendo coleções para sua marca Veredas Atelier. Os temas abordados transitam entre a história e a cultura brasileira, apresentando coleções em homenagem à mestres do Cariri Cearense (Coleção Renovação), à influência da cultura africana no Brasil (Coleção Kapulanas), ao poeta Manoel de Barros (Coleção Belas Moscas), entre outras. Para a designer a estamparia é como uma porta para uma compreensão maior de cada tema, possibilitando àquele que as utiliza a conectar-se com outro lugar e outro tempo. (DONATELLI, 2024).

Figura 11. Estampa *Retratos*, coleção Yuba (2018)



Fonte: O autor, 2024.

A respeito das técnicas e materiais empregados na confecção das peças que compõem a coleção de Verão 19 Yuba (2018), é apresentado ao público leitor o uso de tecidos como a organza, gazar, *shantung*, viscose, algodão e malha block (malha densa feita a partir da poliamida), com uma cartela de cores que transita entre os tons terrosos, quentes e frios. Tendo como critérios o não desperdício de matéria prima no processo (ou *zero waste*[21] como corriqueiramente é referido na indústria da moda) e a utilização do círculo, triângulo e quadrilátero como elementos base para a modelagem das peças desfiladas. A estilista Fernanda Yamamoto e sua equipe referem-se a um contraste entre o trabalho árduo na lavoura e a leveza e delicadeza da prática artística presentes na comunidade, e que tais contrastes percebidos poderiam ser aplicados a partir do contraste entre materiais diferentes entre si, a exemplo, as

[21] O termo refere-se à abordagem do resíduo zero aplicada à produção do vestuário, a qual visa a eliminação dos descartes têxteis durante o processo produtivo, promovendo ações direcionadas à sustentabilidade dentro da indústria da moda. Segundo Rissanen e McQuillan (2016), o termo *Zero Waste* surge no campo da moda por volta de 2008, como um novo fenômeno. Todavia, também citam que Paul Palmer, fundador do *Zero Waste* Institute em 1970 e que desde então publicou muitas críticas sobre o desperdício na indústria moderna, está entre os primeiros a utilizar esse termo. Vale destacar que trata-se de um termo recente, mas a sua prática é tão antiga quanto "vestir o corpo com pele ou roupa" (RISSANEN; MCQUILLAN, 2016, p. 11).

diferentes tramas e estruturas, fluidas e mais estruturadas, obtidas a partir da seleção de tecidos a serem utilizados na produção das indumentárias da coleção Yuba.

Não somente sobre a seleção de tecidos e da cartela de cores, mas as técnicas que balizaram a materialização das peças da coleção Yuba, também obtiveram protagonismo nessa cadeia de trabalho. As técnicas foram a do tingimento natural, que segundo Fernanda Yamamoto, serviu de ponto central para se articular o trabalho manual e o total aproveitamento de matéria prima, que permeou todo o processo de fatura das peças, a utilização dos insumos cultivados em Yuba para serem transformados em pigmentos para os tecidos (flores, frutos, folhas e grãos, como como urucum, folha de caju, casca de cebola e flor de cosmos), além da experimentação com a técnica japonesa shibori, que consiste em tingimentos obtidos por torções, amarrações e costuras. De tais experimentações, obteve-se os plissados manuais que compuseram a estrutura de parte das peças confeccionadas para o desfile (YUBA, 2018, p.2).

No catálogo, é ainda descrito que a equipe priorizou o uso de insumos que fossem consumidos após o uso ou de consumo imediato, como no caso da semente de avocado, feijão preto, arroz negro e repolho roxo. Os processos de tingimento natural foram assinados e supervisionados pela estilista e atual diretora de arte da marca FY, Claudia Fujita, além da participação da pesquisadora em tingimento natural Marina Stuginski, quem a convite de Fernanda Yamamoto desenvolveu algumas cores para a coleção Yuba, como o Índigo. Esse trabalho resultou em um total de 28 cores diferentes ao final do processo (YUBA, 2018, p.3).

Os sapatos que foram utilizados para compor os conjuntos de indumentárias desfiladas por Fernanda Yamamoto e equipe foram desenvolvidos pela designer Maria Fernanda Sodré, da marca de sapatos A Mafalda[22], sendo botas e oxfords confeccionados na cartela de cores delimitada para a coleção Yuba. Além do trabalho artesanal presente na fatura dos calçados, as indumentárias da coleção contaram com obis feitos em tricot de algodão, assim como, aventais, toucas, faixas e bolsos, pelo trabalho de Anne Galante[23]. Além disso, parte das indumentárias foram bordadas com peças cerâmicas seguindo as 3 formas bases definidas para a coleção (círculo, triângulo e quadrilátero), as peças foram concebidas por Cristina Matsuzaki e Magda

[22] Marca de acessórios produzidos manualmente em couro natural, fundada e baseada em São Paulo, desde o ano de 2008 pela designer Maria Fernanda Sodré. A proposta da designer e sua marca é a de oferecer produtos para mulheres elegantes, com entusiasmo para compor seus guarda-roupas (A MAFALDA, 2024).

[23] Designer de moda pelo SENAC-SP, sócia da marca Señorita Galante junto de sua irmã, se destaca como uma profissional reconhecida no mercado de moda brasileiro por facilitar uma rede de crocheteiras e tricoteiras e preservar esse trabalho manual em território nacional, oportunizando a geração de renda e a valorização de microempreendimentos dentro do setor têxtil e afins (ANNA GALANTE, 2024).

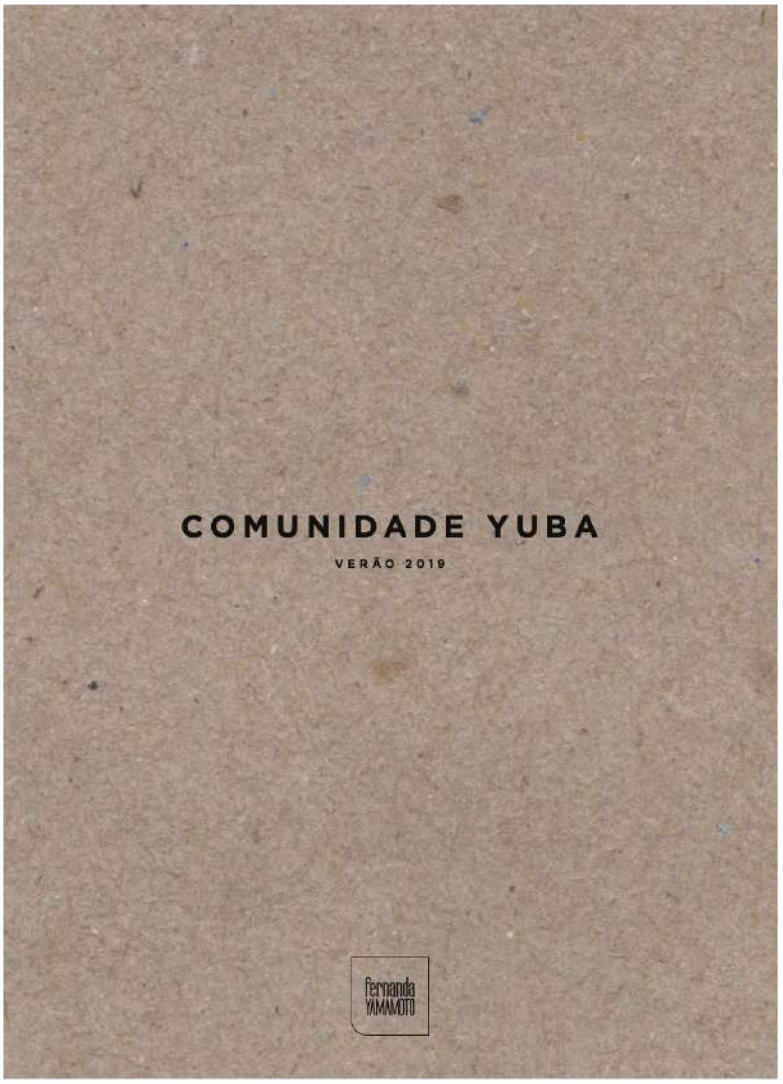
Catapani[24], e foram aplicadas por Gabriel Pessagno[25]. Outro processo que contribuiu para evitar o descarte de retalhos originados a partir do corte dos tecidos destinados à confecção das indumentárias, foi o aproveitamento realizado pela designer Susana Fernandez, em produzir casacos de *tricot* manual com esses resíduos têxteis (YUBA, 2018, p.4).

O catálogo bege da coleção Verão 19 da marca Fernanda Yamamoto, Yuba, traz os registros fotográficos da campanha da referida coleção, contendo fotografias de Lucille Kanzawa. As fotografias retratam parte das mulheres *yubenses* trajando conjuntos de indumentárias desenvolvidos no atelier FY. Neste material, o conjunto de fotografias ambienta o espectador com fragmentos da vida cotidiana dos membros da Comunidade, seu trabalho, seus hábitos, tradições e práticas que ilustram aquilo que fundamentalmente foi idealizado por Isamu Yuba, o equilíbrio, a coexistência entre labor e prática artística. Os registros foram feitos em Mirandópolis, no interior de São Paulo, em outubro de 2018.

[24] Ceramistas brasileiras baseadas na cidade de São Paulo, envolvidas com o atelier de cerâmica e marca Mattinna Cerâmica.

[25]Gabriel Pessagno é um artista visual natural de Campinas, São Paulo. Formou-se em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) e complementou sua formação com cursos de Design de Moda no Istituto Marangoni em Milão, Bordados para Alta Costura na École Lesage em Paris e Joalheria de Bancada no Atelier Flávio Franco. Após atuar na indústria da moda, Gabriel direcionou seu interesse para o trabalho manual e as técnicas artesanais, migrando para as artes visuais em busca de maior liberdade criativa. Sua pesquisa artística é influenciada pela percepção da cidade de São Paulo e por contextos históricos e hereditários, utilizando pinturas e fotografias antigas para conectar arquétipos do passado e do presente. Por meio de bordados, técnica ancestral que emprega para narrar tradições e trajetórias de comunidades diversas, Gabriel busca evidenciar e criticar problemáticas sociais recorrentes.

Figura 12. Capa do catálogo bege da coleção Yuba (2018)



Fonte: O autor, 2024.

A publicação é iniciada pelos agradecimentos e reverência ao povo de Yuba, tendo a simplicidade e a coletividade como valores essenciais para a continuidade deste grupo no contexto atual. Em seguida, é possível conferir o texto "Não só de dança" por Isamu Yuba, datado de julho de 1974 (traduzido por Lucio Kudo), ocasião da celebração aos 66 anos da imigração japonesa no Brasil. Nesse texto, o fundador da Comunidade Yuba expõe a necessidade dos *yubenses* em trabalhar na roça, dançar, cantar e interpretar no teatro. Fala sobre o desejo dos membros de Yuba por uma vida mais fértil, um cotidiano inventivo, mais prazeroso, e que essas mesmas atividades prescindem da prática recorrente. Neste fluxo contínuo das atividades laborais e artísticas dentro da Comunidade, Isamu Yuba ainda pontua

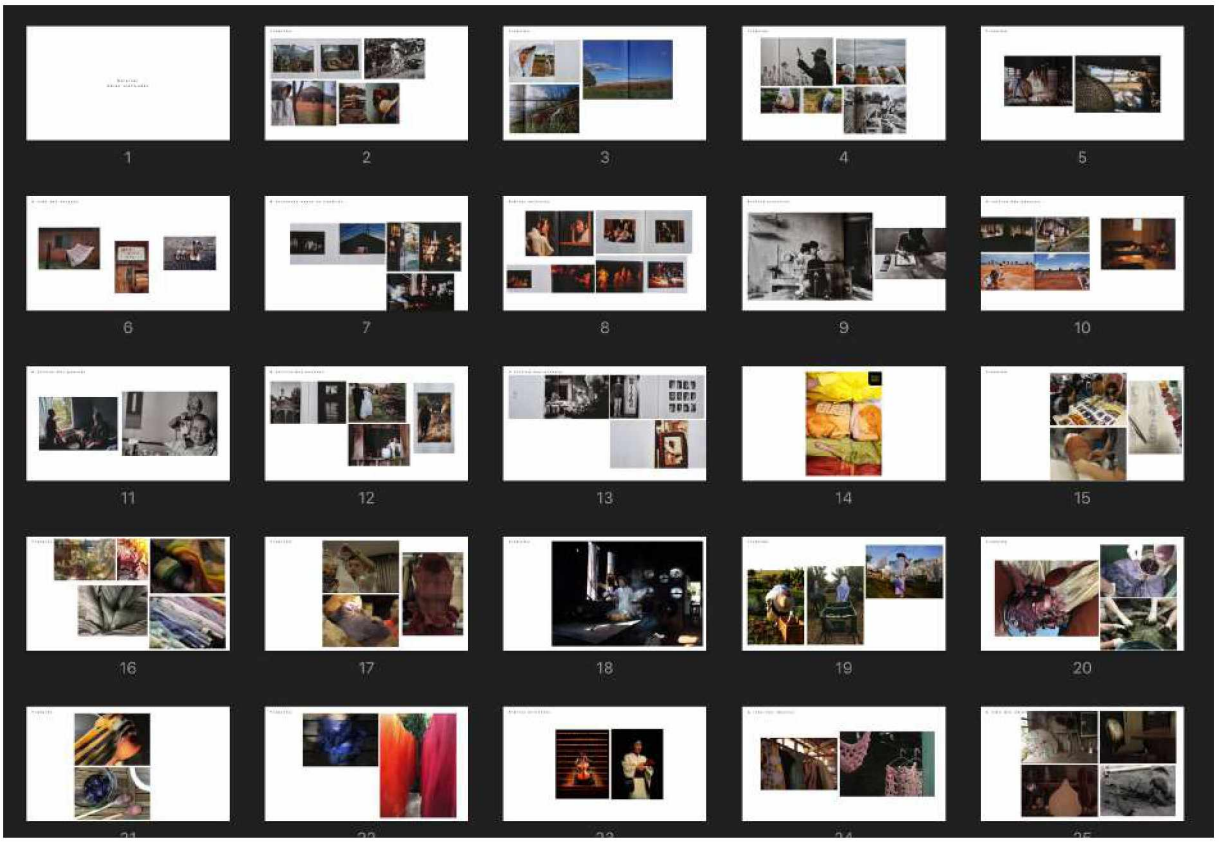
que a negociação com a terra se faz necessária, estar em comunhão com a natureza é de especial importância, pois é nessa relação que os laços entre os membros se renovam e se fortalecem. Para Isamu Yuba, aquilo que deve transparecer no palco não pode ser somente ”uma dança de visual bonito", mas a vida em Yuba.

Feita a apresentação e contextualização dos materiais selecionados para esta análise, retomo aqui o primeiro aspecto identificado para se operacionalizar o método de constelações fílmicas de Mariana Souto (2019), o entendimento de como as obras aproximadas se relacionam. Para isso, relembro a sugestão da autora em lançar mão de rascunhos e croquis para demonstrar graficamente as combinações alternativas obtidas previamente e então a extração da combinação de obras final para se tecer os devidos argumentos que corroboram com o objetivo deste trabalho.

2.8 ARRANJOS DE IMAGENS E RASCUNHOS

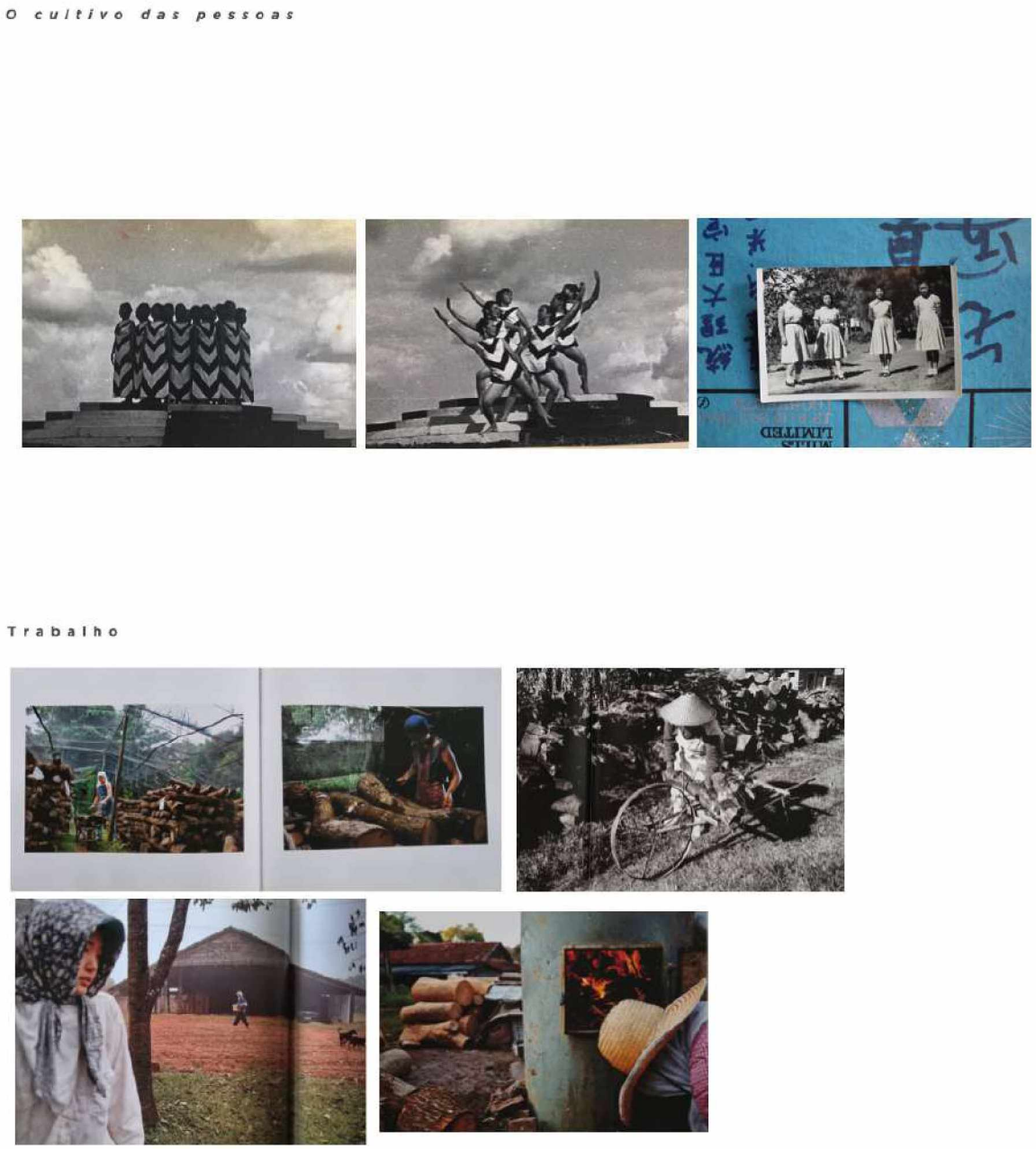
A título de praticidade, digitalizei as imagens contidas no fotolivro Yuba de Lucille Kanzawa, assim, os arranjos obtidos com as imagens das obras listadas para este trabalho poderiam ser feitas em ambiente virtual, otimizando tanto a organização quanto o armazenamento dessas fontes durante o processo. Para tanto, optei por produzir os rascunhos referentes às imagens com o auxílio de um *software* de lâminas digitais de apresentação, conforme ilustrado nas figuras 13 e 14.

Figura 13. Exemplos de lâminas com os agrupamentos de imagens



Fonte: O autor, 2024.

Figura 14. Exemplos de lâminas com agrupamento das imagens extraídas dos catálogos Yuba (2018) e fotolivro Yuba (2010)



Fonte: O autor, 2023.

Inicialmente, mantive um exemplar de cada imagem junto de sua obra de origem, organizando-as em agrupamentos conforme o conteúdo em comum entre as imagens organizadas. Tendo em mente a forma como a organização social em Yuba se dá, a forma e os

temas tratados por Lucille Kanzawa e incutidos em sua produção fotográfica sobre Yuba e até mesmo o olhar de Fernanda Yamamoto com relação à comunidade baseada em Mirandópolis, me propus a trabalhar com os seguintes temas que denominam estas três categorias de análise: *Trabalho; Prática Artística e A vida dos objetos.*

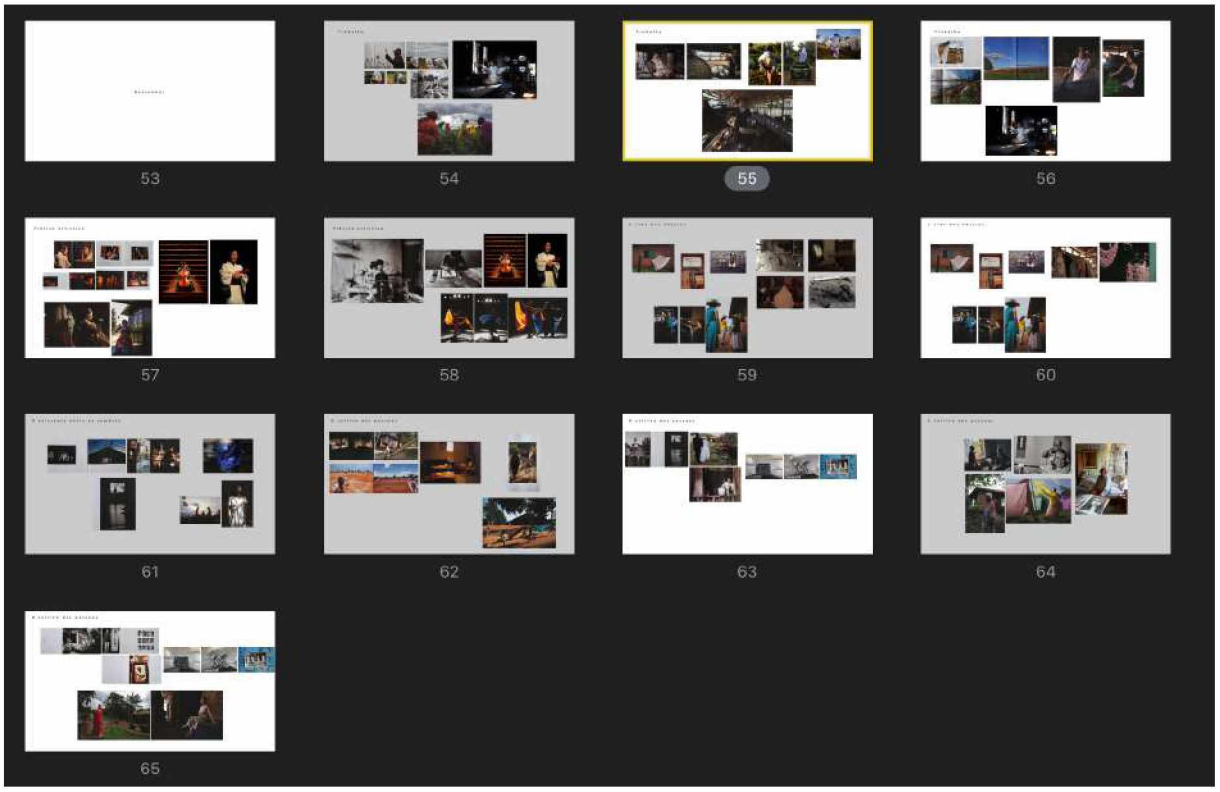
Ressalto aqui, que a dedução destas categorias foi viabilizada por meio do processo de rascunhos, a partir do tratamento do montante total de imagens obtidas das três obras escolhidas para este trabalho. Apesar de Mariana Souto (2019) sugerir o exercício de produzir diversos rascunhos para se obter uma combinação mais profícua para discutir as imagens selecionadas dentro de um escopo previamente estabelecido para um trabalho investigativo, a autora não dá quaisquer pistas de como o pesquisador possa conduzir esta etapa da pesquisa. Todavia, ao passo de que o método das constelações fílmicas possibilita maior liberdade intuitiva ao pesquisador, me detive a este aspecto para poder experimentar e propor um caminho para o desenvolvimento desses rascunhos e assim delimitar as subcategorias que irão contribuir para a argumentação construída acerca de uma identidade *yubense* a partir deste trabalho de análise de imagens.

Alguns critérios são acionados para enquadrar essas classificações e auxiliar no modo como podemos pensar essas imagens dentro destas categorias, conforme demonstrado no quadro do apêndice 5 deste documento.

Destaco aqui que tal procedimento segue conforme minha adesão ao percurso trilhado durante a decupagem realizada por Souto (2019) em suas etapas de trabalho, em que os temas delimitados também são balizadores para se conduzir posteriormente a análise das imagens selecionadas.

Delimitados os critérios e as três categorias, iniciei os rascunhos, agrupando novamente as imagens, agora, relacionando as três obras selecionadas para este trabalho de análise. Partindo do agrupamento referente à categoria *Trabalho,* aproximei as imagens classificadas para este agrupamento dentre os catálogos de Yuba (2018) e o fotolivro Yuba (2010) em uma única lâmina digital, e assim sucessivamente pelas categorias conseguintes, conforme mostra a figura 15:

Figura 15. Lâminas digitais com rascunhos de aproximações entre imagens extraídas dos catálogos Yuba (2018) e fotolivro Yuba (2010)

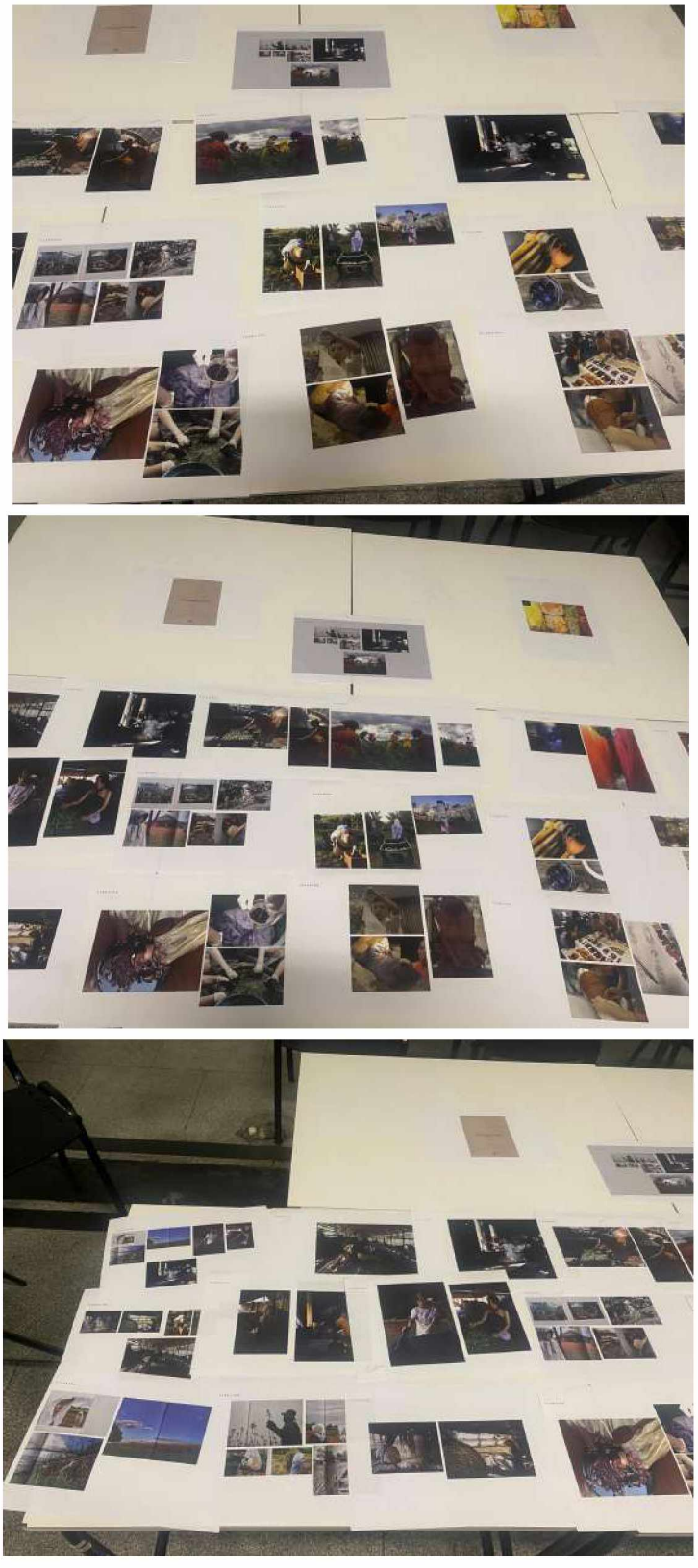


Fonte: O autor, 2024.

Dentre as lâminas que continham cada um dos rascunhos, extraí uma única que correspondia à combinação de imagens que percebi maior coerência entre os critérios previamente estabelecidos para a classificação destas imagens (destacados em cinza, conforme a figura 15). Assumi que a lâmina escolhida poderia estar imbuída de maior potencial visual referente ao conteúdo expresso por essa relação de imagens aproximadas, de acordo com os critérios de classificação estabelecidos previamente, contribuindo para minha argumentação durante o trabalho de análise a ser empregado.

Este primeiro momento de rascunhos no âmbito digital me possibilitou uma imersão nas imagens coletadas e ordenadas. A partir disso, imprimi todas as lâminas organizadas e classificadas dentro da categoria de análise, e então realizei mais um exercício de aproximação e combinação das imagens, conforme exemplificado pela figura a seguir:

Figura 16. Lâminas impressas com rascunhos de aproximações entre imagens extraídas dos catálogos Yuba (2018) e fotolivro Yuba (2010)



Fonte: O autor, 2024.

Dispondo cada lâmina, verifiquei as formas que as imagens iam se comportando e suscitando narrativas dentro deste processo de leitura, sob um percurso não linear, realizado antes da escrita de cada capítulo.

Após estas aproximações e definidas as constelações finais de cada categoria, retornava ao âmbito digital para reproduzir o resultado obtido no exercício com as lâminas impressas e assim realizar a decupagem destas imagens em outros fragmentos, conforme verificado no processo de análise em cada capítulo desta pesquisa.

As três categorias de análise elencadas nesta pesquisa emergem principalmente a partir da organização e tratamento das imagens oriundas das três fontes escolhidas para o escopo de pesquisa, além dos relatos e registros proferidos por Fernanda Yamamoto e equipe a respeito da comunidade Yuba, pesquisas no âmbito acadêmico que abordam o modo de vida dos yubenses e matérias jornalísticas que fazem menção à Comunidade.

As categorias de análise *Trabalho* e *Prática artística* se configuram como dois pilares fundamentais para a origem e existência da Comunidade, logo, estas duas categorias originam os dois primeiros capítulos desta pesquisa.

No primeiro capítulo, *Trabalho*, investigo em termos conceituais as possibilidades de se compreender esta prática humana, a partir do próprio discurso registrado do fundador de Yuba, Isamu Yuba. A partir disso, discuto por meio das imagens categorizadas, como esta prática está sendo operacionalizada no cotidiano dos yubenses, sob uma perspectiva identitária, ou seja, me interessou pensar de quais modos esta prática está sendo negociada e conforma o entendimento dos yubenses enquanto yubenses e como isto também indicia a conservação de determinados valores e tradições prezadas e prescritas por Isamu Yuba.

No que diz respeito ao *Trabalho* na produção da designer Fernanda Yamamoto, me interessou pensar os processos produtivos empregados para a confecção dos conjuntos de indumentárias e suas imagens. Neste processo, também se desvelou as percepções da designer com relação ao conceito de *trabalho* dentro do contexto yubense, e como Fernanda se apropria disso e instrumentaliza este conceito como parte da produção de sua coleção de moda.

O segundo capítulo, chamado *Prática artística*, me dedico à discussão que tange os valores prezados por Isamu Yuba e posteriormente perpetuados por outros yubenses, especialmente o casal de artistas Hisao Ohara e Akiko Ohara. A valorização da prática artística também desvelou outros marcos na história yubense, principalmente no que diz respeito à estruturação do corpo de *ballet* e a construção do teatro de Yuba. Com esta renovação cultural, marcada pela chegada do casal à Comunidade, também foram instauradas uma grade de aulas

que abarcasse o canto, os instrumentos musicais, o desenho, a atuação e o ensino de língua japonesa.

Neste capítulo, realizei a incursão para se perceber os aspectos que corroboram para o entendimento de que o viver e o fazer arte estão definitivamente ligados ao trabalho desempenhado dentro da Comunidade, e isto se refere a própria estrutura social presente em Yuba.

O terceiro capítulo, *A vida dos objetos,* versa sobre artefatos que compuseram a coleção Yuba, direta ou indiretamente. Desde os utensílios cotidianos que cercam o dia a dia dos yubenses em seus afazeres, até os artefatos desenvolvidos por Fernanda Yamamoto e sua equipe, no trânsito entre espaços, dos campos em Mirandópolis, passando pelo atelier FY até as passarelas do São Paulo Fashion Week na capital paulista.

Esses objetos constituem não somente aquilo que é ser yubense, demarcando o tempo e a memória dos dias na Comunidade, denunciando relações entre os membros, de cumplicidade, de diferenças geracionais, de ordenação e gerenciamento de como o coletivo funciona.

Esses objetos também articulam relações intencionadas por Fernanda Yamamoto na direção criativa de sua coleção, como também nos dão indícios sobre as negociações em torno das narrativas produzidas por e sobre Yuba.

3 TRABALHO

O conceito de trabalho é um ponto chave na investigação para refletir a respeito dos modos de viver em Yuba e de seus membros. Desde de sua fundação, houve a preocupação do fundador Isamu Yuba em estabelecer uma forma de viver em que destaca-se a necessidade de viver a partir do trabalho agrícola e da prática artística. Estas duas atividades estão circunscritas na relação dicotômica homem e natureza.

Para situar esta discussão acerca do conceito trabalho e também problematizar a dicotomia entre homem e natureza, é possível partir das contribuições do pensamento marxista, verificando a relação do ser humano, sua força de trabalho empregada e a natureza:

> O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como com uma potência natural [*Naturmacht*]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos. Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências que nela jazem latentes e submete o jogo de suas forças a seu próprio domínio (MARX, 2013, p.327).

A partir das considerações de Marx, podemos assumir que o trabalho humano enquanto prática física se dá a partir da potencialidade em transformar a natureza, vinculando-se a determinadas faculdades e de acordo com necessidades previamente identificadas. Tal processo destaca-se pelas formas que o ser humano faz uso de seu corpo, destaque para cabeça, membros superiores e inferiores, e direciona sua prática em modificar a natureza para determinados fins. Aquilo que Marx irá diferenciar em relação ao trabalho exercido pelo ser humano e outra espécie animal seria a capacidade de visualização prévia de um determinado projeto em sua mente, uma imagem idealizada de um projeto a ser concluído, dito de outra forma, um ser humano seria capaz de imaginar uma casa pronta em sua mente, enquanto uma abelha não teria esta capacidade ao tratar-se de uma colmeia, apesar de sua maestria na construção de sua moradia (MARX, 2013).

Ao se ater ao trabalho enquanto prática humana, podemos pensar neste aspecto sobre aquilo que o fundador de Yuba, Isamu Yuba, pensava sobre a questão do trabalho humano. Na ocasião da celebração dos 66 anos da imigração japonesa no Brasil, Isamu Yuba escreveu um texto intitulado *Não só de dança* (1974) que também consta na abertura do catálogo de Fernanda Yamamoto, o chamado catálogo bege, em que o fundador traz alguns apontamentos sobre sua visão acerca do trabalho rural, a prática artística, especialmente a dança, e a vida que idealizou para sua Comunidade:

NÃO SÓ DE DANÇA

Nós somos do campo. Além do mais, somos pobres. Então, por que nós devemos dançar?

Na roça, trabalha-se de sol a sol. Não há folga para outra vida, é verdade. Para ensaiar, aproveitamos a noite, o momento após o jantar. É constrangedor explicar a prática, mas permitam-me tecer algumas palavras. Fica assim:

Não dançamos só para a plateia.

Queremos uma vida mais óptima, o dia-a-dia mais prazeroso, com a prática da dança, do canto e do teatro.

Isto quer dizer, também, desejar que a vida diária se torne mais inovadora, inventiva, com o embate das personalidades. Para que isso não fique só na ideia, para que isso aconteça na vida diária, a prática e o ensaio do balé precisam estar em perfeita harmonia com o trabalho no campo.

Com liberdade, com alegria, mas sempre com seriedade...

Por isso, no nosso balé não se comparam habilidades, um não é melhor que o outro. Dançam todos, não só os escolhidos. Porque os ensaios não se distanciam da vida cotidiana, as relações pessoais mantêm uma relação verdadeira, acalorada, com a vida real. É para isso.

A nossa vida terá de acontecer na natureza, no diálogo com a terra, de tal forma que a cada dia a relação humana se renove e cresça. Não havendo esse fluxo inovador, a nossa vida perderá sua força.

Por isso, não há uma relação de mestre e aluno. Por isso, o palco e a vida são inseparáveis. O *Balé Yuba* é fruto nascido a partir de uma relação orgânica gerada no seio da natureza, no cotidiano da comunidade, pela interação entre o casal Ohara – que nasceu e cresceu em Tóquio – com as pessoas nascidas e crescidas junto às matas virgens do Brasil.

Repito: se se tornar apenas uma dança de visual bonito, as relações entre as pessoas da comunidade irão definhar e o seu balé morrerá.

Muito feliz ficarei se esse clima que cerca a nossa vida vier a se transparecer no palco.

Texto escrito por Isamu Yuba, na ocasião da comemoração dos 66 anos de imigração japonesa no Brasil, em julho de 1974 (tradução: Lucio Kudo)

Em seu texto, Isamu Yuba situa o público leitor ao contexto em que os yubenses estão inseridos, ao tratar da vida rural, da escassez de recursos financeiros e do trabalho agrícola para a subsistência. Isamu Yuba explica que a necessidade da expressão artística em contra turno ao trabalho agrícola se dá pelo almejar de uma vida mais prazerosa. Entretanto, o fundador pontua que estas práticas, trabalho e arte, devem estar em harmonia.

Isamu Yuba prossegue destacando que não há uma hierarquia estabelecida no corpo de Balé Yuba, e que seus ensaios são uma extensão das relações já estabelecidas no cotidiano dos

yubenses. Existe o respeito, a alegria, a cooperação e o afeto. Conforme pontua o fundador, o palco e a vida são inseparáveis. E encerra o texto com votos para que esse legado perdure.

A partir das palavras tecidas por Isamu Yuba neste texto, podemos traçar alguns paralelos sobre a forma em que o trabalho humano é colocado. Aqui, lançamos luz sobre uma concepção de trabalho que assim como Marx (2013) trata de uma relação de mediação entre homem e natureza, e esta prática é voltada a um fim, aqui, o da subsistência. No contexto yubense, o trabalho agrícola é meio em que os yubenses produzem seus bens para consumo interno e também para a comercialização externa. Outro aspecto que é fundamental nesta percepção sobre o trabalho em Yuba seria a de que a relação entre humano e natureza, segundo aquilo que Isamu Yuba prezou e perpetuou, é a relação do pertencimento e da indissociabilidade.

Isamu Yuba afirma que ele e seus pares são do campo e nele, na natureza, é onde se estabelecem as relações de convívio, das trocas de saberes, das tomadas de decisões, portanto não haveria outro meio de ser e estar que não em relação à natureza.

Pertencimento, por assim reiterar o fato de serem "pessoas pobres do campo", e que seus laços são estabelecidos desde a rotina do trabalho rural até os ensaios de dança, canto e teatro. Essa relação também é destacada na explicação do nascimento do Balé Yuba, desde o casal Ohara, vindo de Tóquio, até os membros nascidos no Brasil, a quem o fundador se refere como "(...) as pessoas nascidas e crescidas junto às matas virgens do Brasil".

Tanto na expressão *pessoas do campo* quanto na expressão *pessoas nascidas e crescidas junto às matas virgens do Brasil,* Isamu Yuba reafirma a existência dele e de seus pares em comunhão com a natureza, o que traz o aspecto da indissociabilidade entre o yubense, seja ele nascido no Japão ou no Brasil, aquilo que os conforma não seria a localidade mas a concepção de que enquanto yubense a sua existência junto à natureza é basilar.

Com estes indícios de que os modos de viver em Yuba são permeados pelo reconhecimento da natureza enquanto parte constitutiva de seus moradores, implica também na compreensão mais aprofundada do conceito de trabalho que estamos a empreender neste texto.

Retomando dois referenciais teóricos que também serviram de influência para Isamu Yuba na proposição da chamada filosofia Yuba, temos Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Liev Tolstói (1828-1910).

Inicialmente, façamos uma incursão por algumas preocupações de Jean-Jacques Rousseau sobre a noção de trabalho e a ociosidade.

O pensamento rousseauniano concebe o trabalho como uma prática dignificante do homem, a qual combinada à temperança, uma virtude implicada pela moderação, contribui para

a formação do homem. Essa formação visava a auto-suficiência e estaria ligada à prescrição de diferentes trabalhos que distanciam o homem da ociosidade (VARGAS, 2016).

Destaco aqui ainda, que o homem que Rousseau se referia era aquele idealizado pelo século das luzes, um homem que estaria alinhado aos ideais calvinistas, bem como o autor assim o era, sendo que este homem constituidor de uma família nuclear, sendo útil à sociedade vigente, dentro de uma ideia de modernidade defendida pelo teórico. Neste contexto, a moralidade era uma palavra de ordem, no que diz respeito ao projeto de ordenação social previsto por Rousseau.

Se para o filósofo, "viver não é respirar mas agir" (ROUSSEAU, 2014, p.16.), o trabalho era além de uma prática, uma medida de preservação da sanidade do corpo, o qual necessitava da ação, do movimento para se manter coerente com o pensamento, com o desenvolvimento das faculdades cognitivas. Logo, a preguiça e o ócio eram encarados como males a serem combatidos, por demonstrarem perigo não somente ao corpo do homem, também ao corpo social, caracterizando a "degenerescência física da espécie e do indivíduo" (VARGAS, 2005, p.196).

Logo, a questão de que Rousseau alertava, incidia sobre o comprometimento deste corpo físico (e consequentemente o corpo social) em detrimento daquilo que o autor chamava de "educação da alma" (ROUSSEAU, 2014, p.34).

O trabalho é então uma das prescrições, um medicamento contra estes males que comprometem o bem estar deste corpo físico e social. Tendo o trabalho como um aguçador do apetite, a temperança seria o seu moderador (ROUSSEAU, 2014, p.37-38).

Sob este aspecto, o trabalho no pensamento rousseauniano é então caracterizado como fonte de vida, sanidade e equilíbrio, e isto sucede no bom uso da razão (VARGAS, 2016). Em linhas gerais, o trabalho contribui para esta coalizão de aspectos que conformam um homem moralmente e fisicamente saudável, e apto a exercer sua racionalidade.

No que tange uma aproximação das proposições preliminares de Marx em referir-se ao trabalho enquanto prática física e cognitiva, mediada pelo homem em relação a natureza e voltada a uma necessidade a ser atendida, podemos encontrar pontos de divergência com a percepção de trabalho em Rousseau. O filósofo francês concebe o trabalho enquanto uma atividade do corpo e da mente, voltada a uma necessidade de dignificação da moral, que repercutiu em uma ordem do coletivo. Existia uma necessidade de possuir um corpo e uma mente sã, e então uma sociedade sã. Aquilo que principalmente se difere em relação a estas duas conceituações do trabalho em Marx e em Rousseau seria o caráter moral que é atribuído ao trabalho enquanto prática humana. Enquanto em Marx o trabalho destina-se ao suprimento

de uma necessidade previamente avaliada, como a subsistência, em Rousseau esta necessidade estaria pautada no comprometimento com uma determinada ordem social específica, pautada pela preservação da moralidade vigente.

A noção de trabalho em Tolstói também passa pela esfera da dignidade humana, da cooperação e de uma manutenção da ordem social mediada pela moralidade. Como em sua parábola *Trabalho, Morte e Doença* (1903), Tolstói narra que Deus havia criado o trabalho na esperança de que os homens se unissem, construíssem suas moradias e cultivassem seus alimentos e isto implicaria em viver em harmonia. Todavia, aquilo que ocorreu foram a competitividade e o desacordo entre os homens. Deus criou a Morte para que os homens valorizassem a vida, mas isto apenas ocasionou a ameaça dos mais fortes sobre os mais fracos. Deus criou a Doença para que o cuidado fosse disseminado entre eles, porém só gerou mais desigualdade e descaso entre os homens. Deus então abandona os homens para então perceber que seria necessário haver cooperação para que a humanidade pudesse prosperar. Já em outro conto, *Três Mortes* (1959) o autor traz uma narrativa que aborda três personagens que compõem o enredo, face a face com dilemas humanos primitivos, como a morte e a liberdade. Dentre as personagens principais, temos Fiódor Khviédor, um homem acometido pela tuberculose e quem possuía botas novas, e presentindo sua morte iminente, troca suas botas por uma lápide.

Sob este aspecto

> tal passagem possibilita uma reflexão histórica sobre a realidade social do século XIX na Rússia czarista, além da abordagem da noção do tempo factual homólogo ao tempo do conto: em sua maior parte vivendo no campo, a população situava-se de forma decadente, sobretudo na indústria, e tal cenário proporcionou o desenvolvimento de ideias e princípios socialistas, a criação de sindicatos e a organização do proletariado e sua luta revolucionária. Assim, a entrega das botas de Khviédor em troca de uma lápide, que lhe seria muito mais útil que os calçados, já que sua morte se precipitava, imprime uma nova alegoria de que o trabalho é fundamental para a continuação do desenvolvimento de um bem estar comum à sociedade e às novas gerações, que metaforicamente teriam "boas e novas botas para calçar e traçar a luta, alcançando os direitos dignos e a revolução pela classe operária a partir de seu dado esforço" (SILVA, p.4, 2021).

Nestas obras de Tolstói o uso das dicotomias se faz presente para demonstrar uma relação de causalidade e interdependência, pois se vida e morte são colocadas lado a lado, o ser humano e a natureza assim o são. Na forma em que o autor apresenta suas noções acerca do trabalho enquanto meio fundamental para alcançar o bem estar social, ou seja, o trabalho sob seu aspecto moral e dignificante, estabelecendo pontos de contato com o conceito de trabalho no pensamento rousseauniano. Entretanto, podemos dizer que Marx e por conseguinte Tolstói, estariam chamando atenção para o trabalho humano enquanto força produtiva da classe

trabalhadora, enquanto Rousseau avaliaria o trabalho enquanto uma ferramenta de manutenção da ordem e da moralidade social vigente.

Assim como em Tolstói, Isamu Yuba também faz uso de dicotomias para construir um arranjo narrativo sobre a elucidação do que seria a filosofia yubense, sendo que o próprio fundador estabelece essas relações em colocar trabalho e prática artística, alegria e seriedade, superficial e profundo, palco e vida, homem e natureza, verificável em em seu texto *Não Só de Dança.*

Com o uso de dicotomias para explicar as concepções de trabalho em Yuba, e também a prática artística, Isamu Yuba demonstra, por assim dizer, a condição relacional que o *trabalho* se vincula à *prática artística*. Ambas as atividades orientam a organização do coletivo, a divisão de tarefas, suas finalidades, seus encarregados, a rotina a ser seguida, etc.

Se para Marx o ser humano é dotado da capacidade de imaginar o produto almejado a partir do processo de trabalho, Isamu Yuba assim o faria, ao vislumbrar a vida em Yuba nos palcos e na lavoura de modo equivalente.

Logo, o equilíbrio seria o ponto ideal almejado em Yuba, e consequentemente a harmonia estabelecida na vida em comunidade. Trabalho seria uma atividade para suprir as necessidade de subsistência do coletivo, mas esta atividade seria indissociável da prática artística, assim como a vida em Yuba seria indissociável da natureza.

Portanto, pensar o conceito de trabalho em Yuba é verificar que trabalho é uma prática produtiva que organiza coletivamente a Comunidade, circunscrita na relação estabelecida entre próprios yubenses, também entre yubenses e a natureza.

Feita esta incursão preliminar para situar a categoria trabalho, voltemos ao processo de análise de imagens que será feita neste capítulo, a fim de identificar e discutir de quais modos esta categoria está sendo acionada nas imagens do objeto de pesquisa.

Como anteriormente tratado no passo a passo sobre a operacionalização do método das constelações fílmicas de Souto (2019), em que utilizo dos rascunhos feitos para combinar as imagens extraídas dos dois catálogos e do fotolivro, trago todas as imagens impressas em papel A4, para então realizar o exercício de construir uma constelação maior que verse sobre a categoria *trabalho*, levando em consideração as atividades de dentro da comunidade, as atividades exercidas por Fernanda Yamamoto e sua equipe do atelier FY em conjunto com a comunidade, e as atividades posteriores exercidas pelo atelier FY, sucedida a imersão em Mirandópolis. A seleção de imagens que foram categorizadas como referentes à categoria *Trabalho* é ilustrada na figura 71 a seguir.

Figura 17. Constelação de imagens classificadas dentro da categoria *trabalho* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Guiado pelo método das constelações fílmicas proposto por Mariana Souto (2019), organizo essas imagens em combinações denominadas *constelações*, decupando parte destas constelações em agrupamentos menores, sedimentando pouco a pouco a argumentação, a partir de uma constelação maior que contempla imagens que foram classificadas como referentes à categoria *trabalho*, de acordo com o processo anteriormente narrado na seção *Descrição do Material*.

Das fotos selecionadas, se sobressaem em maior número as que retratam o trabalho rural, sendo que a principal atividade econômica da Comunidade é a fruticultura, dentre elas o cultivo de goiabas, abacaxis e mangas, em que são transportadas e comercializadas no CEASA (CEAGESP) na cidade de São Paulo e cidades nas adjacências de Mirandópolis. Outras culturas presentes em Yuba são o da avicultura, a suinocultura, a pecuária e o cultivo de cogumelos shiitake (YUBA, REKISHI, 2024).

Dentro da rotina de atividades diárias em Yuba ocorrem as segmentações de quem desempenha determinada função. Enquanto uns vão para a lavoura, outros organizam a produção de frutas para o transporte e direcioná-la aos mercados da região.

Algumas mulheres se responsabilizam pela organização do refeitório, limpando o chão e guardando a louça e também preparando as refeições. As crianças vão para a escola e dedicam-se aos estudos (WATANABE BARBOSA, 2019).

As imagens que compõem a constelação obtida e ilustrada pela figura 1, trazem estes fragmentos do cotidiano em Yuba, retratando parte destas atividades que se dividem entre os espaços do campo e do refeitório/cozinha.

Das imagens que retratam as atividades desenvolvidas por Fernanda Yamamoto e sua equipe, destacam-se os registros que mostram parte do processo de concepção da coleção Yuba, o planejamento dos conjuntos de indumentária, o tingimento dos tecidos e por fim o desfile no São Paulo Fashion Week. Aqui, os espaços são divididos entre *atelier*, Comunidade e a passarela.

Compondo assim a constelação expressa na figura 17, temos o registro de um percurso que demonstra a relação entre Fernanda Yamamoto e Yuba.

De início, no sentido da direita para esquerda, temos a apresentação do cotidiano de trabalho em Yuba, suas atividades principais, no campo e no refeitório, e prosseguindo com o trabalho desenvolvido a partir da interação Fernanda Yamamoto com a Comunidade.

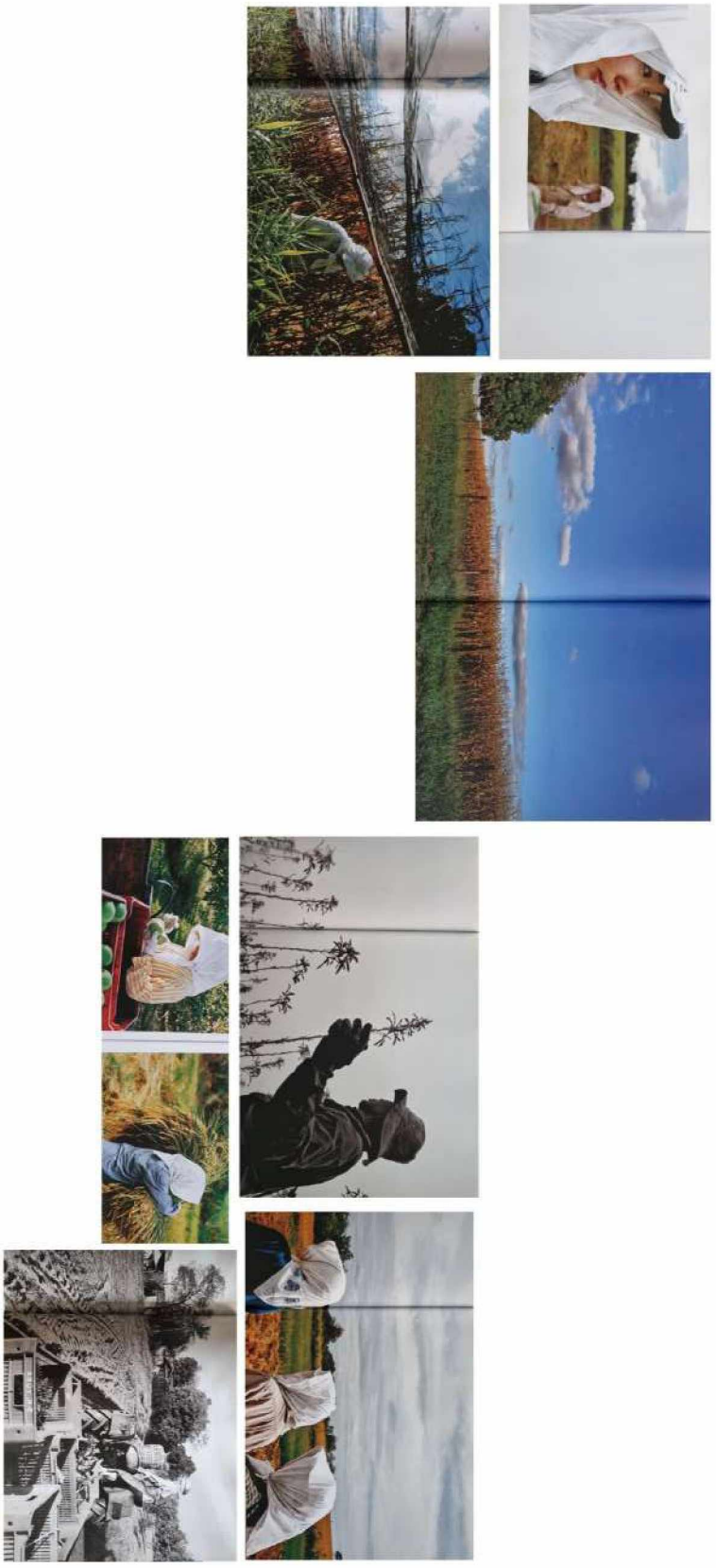
Seguem-se os registros do trabalho de tingimento, sucedido dos registros que demonstram o processo de fatura das peças da coleção de moda e finalmente o momento do desfile.

Como momento final temos os registros das peças sendo trajadas pelas mulheres de Yuba, em uma série de posturas e gestos que simulam a rotina de atividades diárias dos yubenses.

Como parte do método das constelações fílmicas de SOUTO (2019), uma etapa de pesquisa que trabalho aqui é a decupagem, tendo uma grande constelação organizada (figura 17) e assim fragmentada em constelações menores para otimizar a demonstração da análise e visualização do leitor.

Iniciemos com a decupagem a partir das fotografias de Lucille Kanzawa. No fotolivro Yuba (2010), nota-se uma forma silenciosa de enquadrar o esforço empregado em cada atividade exercida na comunidade. Não como uma atividade que exaure as pessoas, tampouco uma atividade simples, mas algo corriqueiro, algo que atravessa a vida destas pessoas. Esse silêncio sugerido nas fotografias está ligado a uma cadência existente entre as narrativas suscitadas nestas fotografias.

Figura 18. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *trabalho* (2024)



Fonte: O autor, 2024.

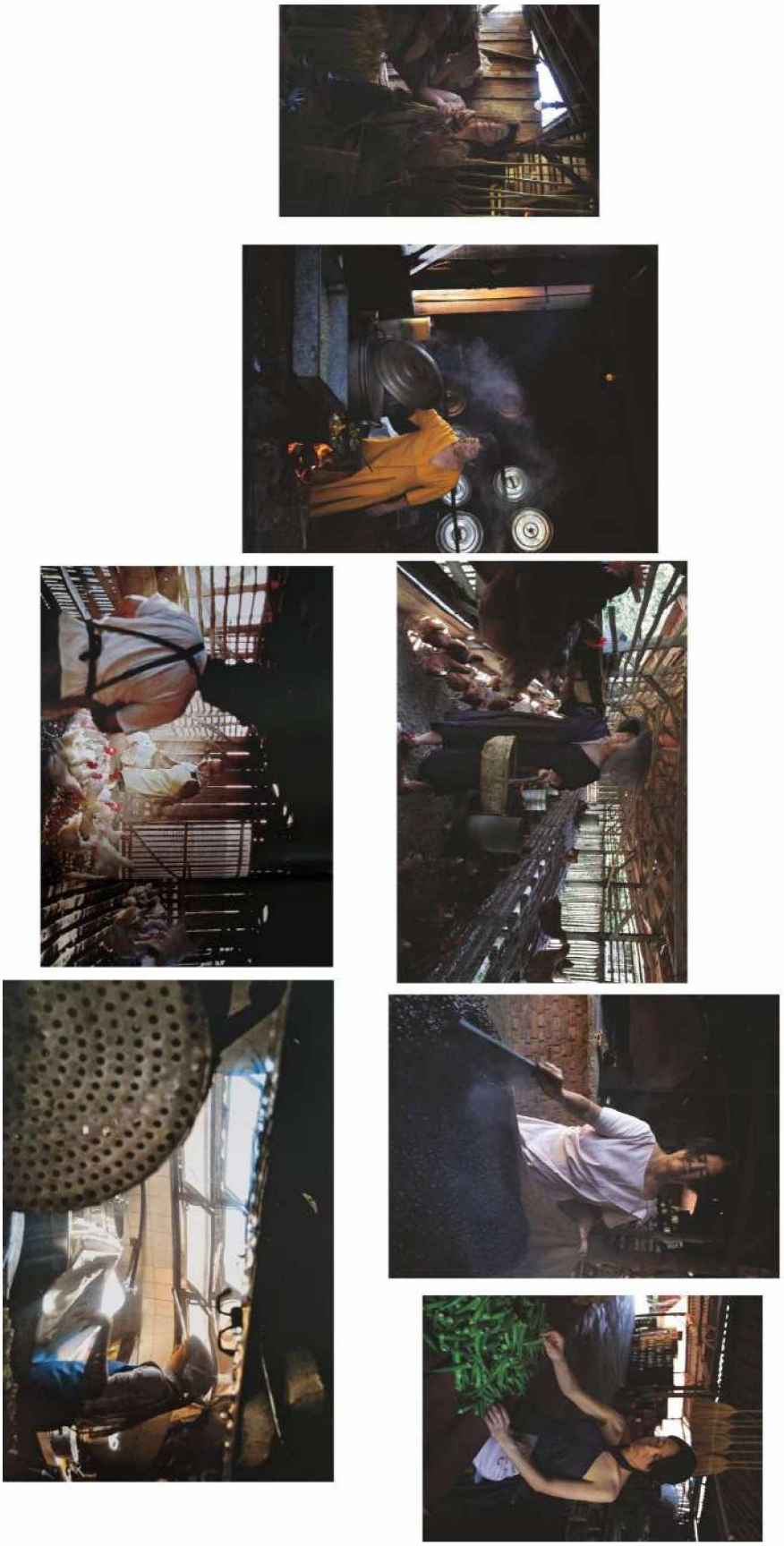
Este silêncio está presente no ocultamento total ou parcial dos rostos dos trabalhadores. Está nas proteções para o corpo, como os chapéus, lenços, luvas e vestimentas que abrigam os corpos dos yubenses. Está na gestualidade captada no instante da fotografia. Congelado no tempo, estático em uma fração de segundo, mas que indica movimentos precisos na separação dos alimentos colhidos, no manuseio das ferramentas da lavoura, no trançado da palha, na lida com os utensílios da cozinha, na coleta dos ovos das galinhas criadas, no cortar e organizar da lenha. Aqui não comportam registros dos yubenses em situações hipotéticas de descontração ou de contentamento. Tampouco expressões de desgosto, importunação ou preguiça. Aqui, o registro do trabalho é aliado ao que Isamu Yuba prezava como status de equilíbrio da vida cotidiana, assumindo o trabalho enquanto atividade física, dignificante e benéfica para a ordem social, bem como em Rousseau e Tolstói.

Os registros dos membros de Yuba em suas atividades laborais reafirmam esses ideais propagados desde as contribuições de Rousseau e Tolstói, retomadas e instauradas por Isamu Yuba na fundação da Comunidade no interior de São Paulo na década de 1930. O reforço desses ideais se dá pela presença das atividades exercidas, conferida em cada gesto, na disposição das mãos e braços estendidos para realizar a colheita dos frutos e dos vegetais. No olhar de cada trabalhador direcionado para os trajetos a serem feitos em sua tarefa cotidiana, perscrutando as extensões das plantações em que o olhar do observador externo à Yuba se perde, mas o olhar yubense delimita e esquadrinha o percurso de cada dia na lavoura. Esse registro de trabalho sugere ainda uma disciplina predisposta à execução destas tarefas. Presume esse comprometimento em realizar essas atividades em prol do todo, em prol de todos os membros de Yuba, e em prol do bem estar coletivo.

Existe a exploração de tons e matizes que vão desde os mais frios aos mais quentes, entretanto, destaco os tons frios predominantes nas fotografias, com detalhes em cores mais quentes que focam determinado elemento na composição geral (conforme figura 18). Destaco aqui o recurso de empregar os tons mais frios como protagonistas nas composições dos enquadramentos, reforçando uma impressão de placidez, quietude e impassibilidade nas fotografias. Indico ainda outro recurso de enquadramento utilizado na construção da fotografia de Lucille Kanzawa, especialmente para o fotolivro Yuba, sendo estes os planos abertos que destacam as cenas de exteriores, trazendo uma sensação de vastidão que amplia esses cenários em que as pessoas exercem suas atividades. Essa combinação entre a vastidão do céu aberto com os campos de colheita na Comunidade ambientam esse recorte cotidiano de Yuba e também serve como uma afirmação de sua importância na vida dos yubenses. Em

contrapartida, também existem as retratações das atividades em locação interna, sobretudo o trabalho concentrado na cozinha e refeitório yubense, visto na figura 19 a seguir.

Figura 19. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *trabalho* (2024)



Fonte: O autor, 2024.

Comparado às composições referentes ao ambiente externo, o ambiente interno é preenchido por sombras, devido à parca entrada dos raios solares nos ambientes fechados. Os fogões a lenha retratados sempre fumegantes, com vapores e fumaças que circundam grandes panelas, alguns recipientes e as mulheres yubenses em seus afazeres domésticos.

Entretanto, tomando as 5 primeiras fotos desta constelação, oriundas do catálogo bege de Fernanda Yamamoto (conforme a figura 20 a seguir), nota-se as diferenças do tipo de retrato em que estas mulheres estão presentes. Nesta série de registros, fica perceptível o destaque, quase que imperceptível, das peças da estilista. Seja pelo contraste de cores, do laranja, do bege, do roxo ou mesmo do preto, e ainda pelas formas acentuadas de drapeados, pregas, franzidos e torções nestas peças.

Figura 20. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *trabalho* (2024)

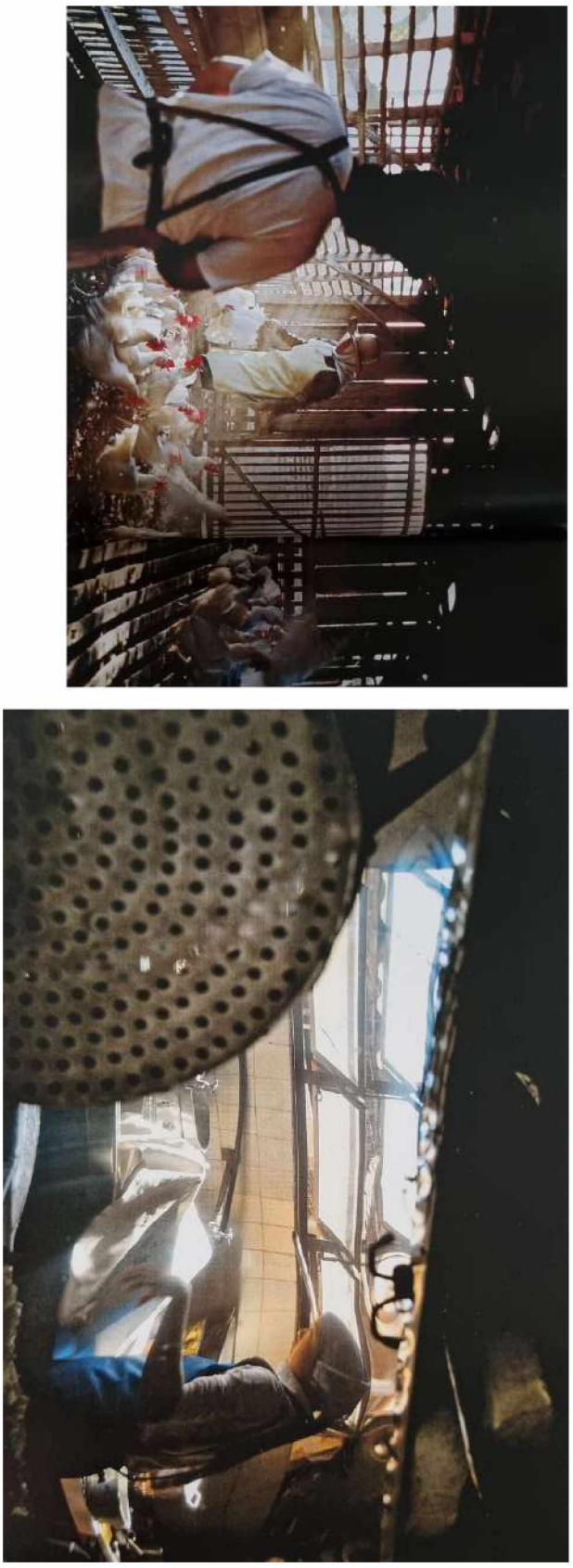
Fonte: O autor, 2024.

Destaque especial para o chapéu trajado pela mulher da quinta fotografia, coletando os ovos do galinheiro. Estas mulheres, mesmo absortas em seus afazeres, não trajam os demais utensílios que corriqueiramente os yubenses utilizam em suas tarefas laborais, como as luvas grossas, aventais, lenços, chapéus de palha ou mesmo as galochas para protegerem seus corpos. Aqui, as mulheres trajam vestes leves, delicadas, com suas madeixas expostas. Na quinta fotografia, existe um ar fantasioso em registrar a mulher coletando os ovos com um chapéu que alude ao chapéu de palha tão característico de Yuba, mas com uma volumetria diferente, adornado por um tecido translúcido, como uma organza de seda, comumente usada em peças direcionadas às ocasiões de traje a rigor. Evidencia-se esse contraste radical de uma impressão fantasiosa, imaginativa propiciada pelas vestes, leves, em tons de roxo, com detalhes translúcidos do véu de organza cobrindo parte da expressão de placidez da mulher yubense absorta em sua tarefa de coletar os ovos de galinha.

Em contrapartida, nesta mesma constelação, trago duas fotografias oriundas do fotolivro de Lucille Kanzawa (figura 21), as quais retratam yubenses em suas atividades laborais. A primeira foto, em uma coleta de ovos de galinhas, a segunda, uma figura refletida em uma superfície metálica, lidando com recipientes sobre uma grande pia.

Em contraste ao outro fragmento anteriormente citado, neste nota-se a presença dos itens de proteção: lenços, aventais, luvas e chapéu. As fotografias trazem uma narrativa dedicada em expressar o cotidiano de Yuba como tal, enquanto aquela que é orquestrada a partir da direção criativa de Fernanda Yamamoto, volta-se a criar cenas imaginativas em retratar as mulheres de Yuba trajando suas criações e ainda sim seguindo com seus afazeres habituais.

Figura 21. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *trabalho* (2024)



Fonte: O autor, 2024.

Com relação ao trabalho orquestrado por Fernanda Yamamoto e apresentado nos registros editados para os catálogos Yuba, identifico a existência de quatro momentos de contemplação. Momentos em que o observador é conduzido aos processos de produção e circulação preconizados pela designer.

O observador é envolvido por uma narrativa que constrói um percurso que se inicia com a **1. idealização** da coleção Yuba, **2. imersão** na comunidade, **3. apresentação** das indumentárias e por fim a **4. re-idealização** destas peças de volta à Yuba.

Ao se pensar neste primeiro momento, o de **idealização** da coleção Yuba, podemos voltar os olhares para a grande constelação da figura 17, na parte em que se apresentam alguns conjuntos de indumentárias, provenientes dos catálogos bege e amarelo, conforme mostra a figura 22 a seguir.

Figura 22. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *trabalho* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Sabendo que o tingimento natural fora o ponto norteador para a concepção da coleção Yuba, conforme dito em relato de Fernanda Yamamoto (2021), trago esta série de registros fotográficos presentes no catálogo amarelo que demonstram os processos de tingimento de tecidos em ambiente exterior ao atelier FY, e ainda, todo o trabalho manual de costura, bordado e aplicações nas fotografias do interior do atelier FY. Tais registros se destacam não somente pelas cores obtidas pelas pigmentações extraídas de diferentes insumos, mas também pelo trabalho manual e coletivo que é captado em cada uma das fotografias.

Sejam pelas mãos protegidas por luvas em manusear colheres de pau, o despejo de água ou mesmo pela lida com o tecido em contato com a mistura que se cria a partir da combinação de substratos naturais.

A partir da percepção a respeito da filosofia e dos modos de viver dos yubenses, Fernanda Yamamoto e sua equipe empregaria parte destes preceitos e aprendizados na gestão projetual da coleção Yuba, priorizando o tingimento natural como uma máxima para a fatura das peças, visto que isto implicaria da utilização dos insumos cultivados e encontrados em Yuba, além do emprego do trabalho manual em todo o processo produtivo.

O trabalho compreendido enquanto atividade física, organizadora do meio, também utilizado como instrumento de coalizão entre trabalhadores, pode ser visto como parte elementar na cadeia produtiva das vestes que irão compor a coleção Yuba. Do contrário, não seria possível obter diferentes tecidos tingidos para compor a coleção dentro de um curto prazo sem qualquer maquinário pesado ou processo de beneficiamento industrial. Da mesma forma, esta concepção de trabalho também assume uma posição central no processo de costura das peças, dentro do ambiente do atelier, onde toda a equipe FY administrou a fatura das indumentárias que iriam compor o desfile apresentado no SPFW. Sendo assim, o processo de idealização da coleção Yuba pode ser explicado pela intenção de Fernanda Yamamoto em assumir o conceito de trabalho aos moldes de Yuba para o atelier FY.

O segundo momento, chamado **imersão**, está localizado a partir da experiência de ambientação de Fernanda Yamamoto e posteriormente da equipe FY na Comunidade Yuba no ano de 2018.

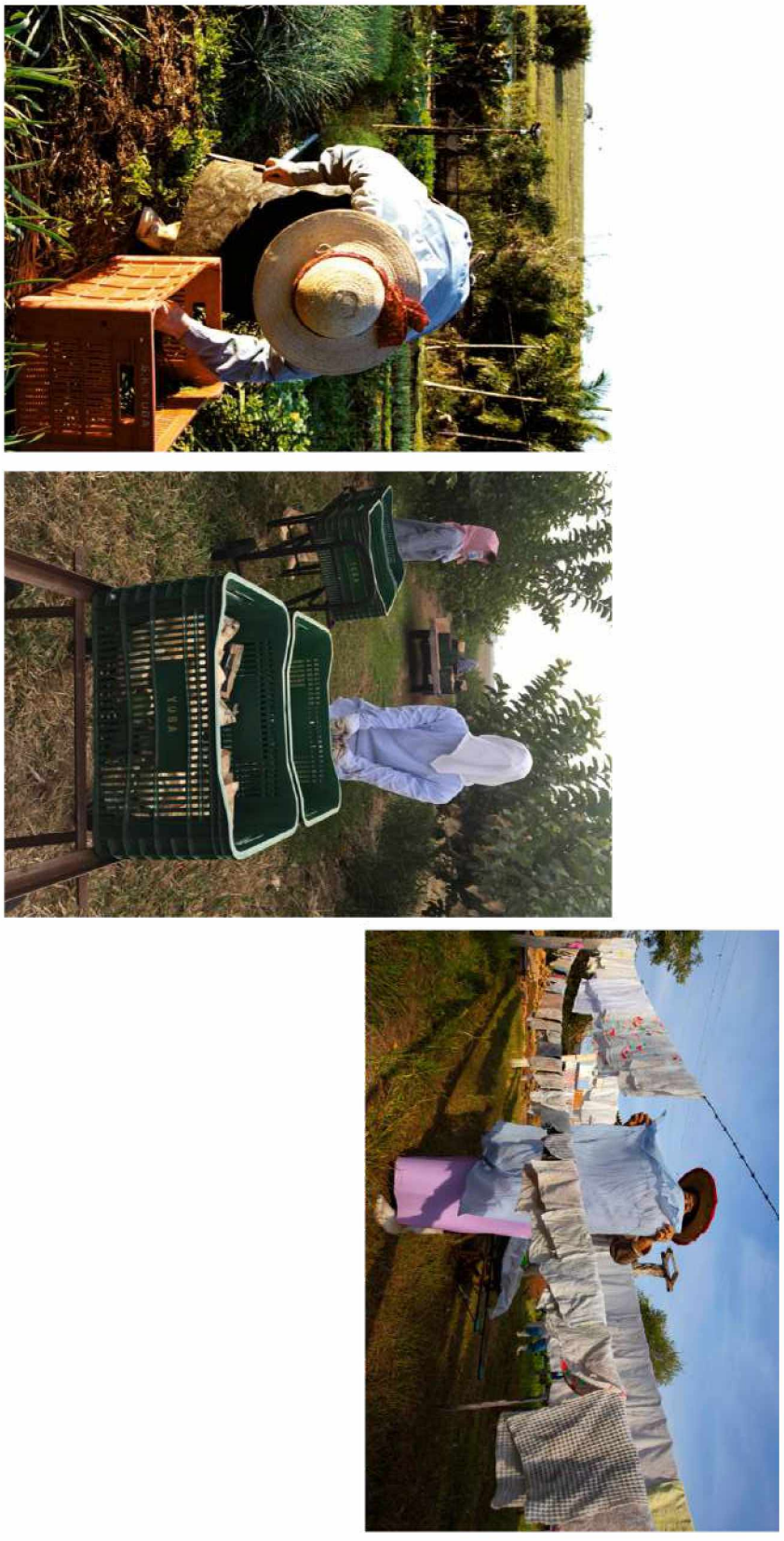
Na ocasião, após a estadia de dez dias de Fernanda Yamamoto e seu marido em Yuba, a designer levou os membros do atelier para se familiarizar com parte do cotidiano yubense, sua filosofia de vida, seus modos de ser e estar em comunidade, as divisões sociais internas ao grupo, como se dão as práticas artísticas e a divisão de trabalho nesta comunidade no interior de Mirandópolis.

Fernanda Yamamoto (2021) relata que havia o intento em trazer a essência de Yuba para a coleção, então é possível relacionar a ocasião destas vivências com a tentativa de identificar e replicar determinadas práticas e elementos peculiares à Comunidade no processo de planejamento da coleção e na composição dos conjuntos de indumentárias.

Aquilo que era observado — exemplificado pela figura 23 a seguir — trata da vida cotidiana do trabalho rural, do trato da terra, do cultivo do solo e seus frutos, coletados e organizados em caixas plásticas, carregadas em carrinhos de ferro.

Nestes registros citados, destacam-se os tons verdejantes intensos, saturados pela luz do entardecer, ou uma luz matinal. As figuras dos yubenses estão trajando as vestes de proteção, e novamente seus rostos estão ocultos, direcionando o foco para as atividades sendo executadas.

Figura 23. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *trabalho* (2024)



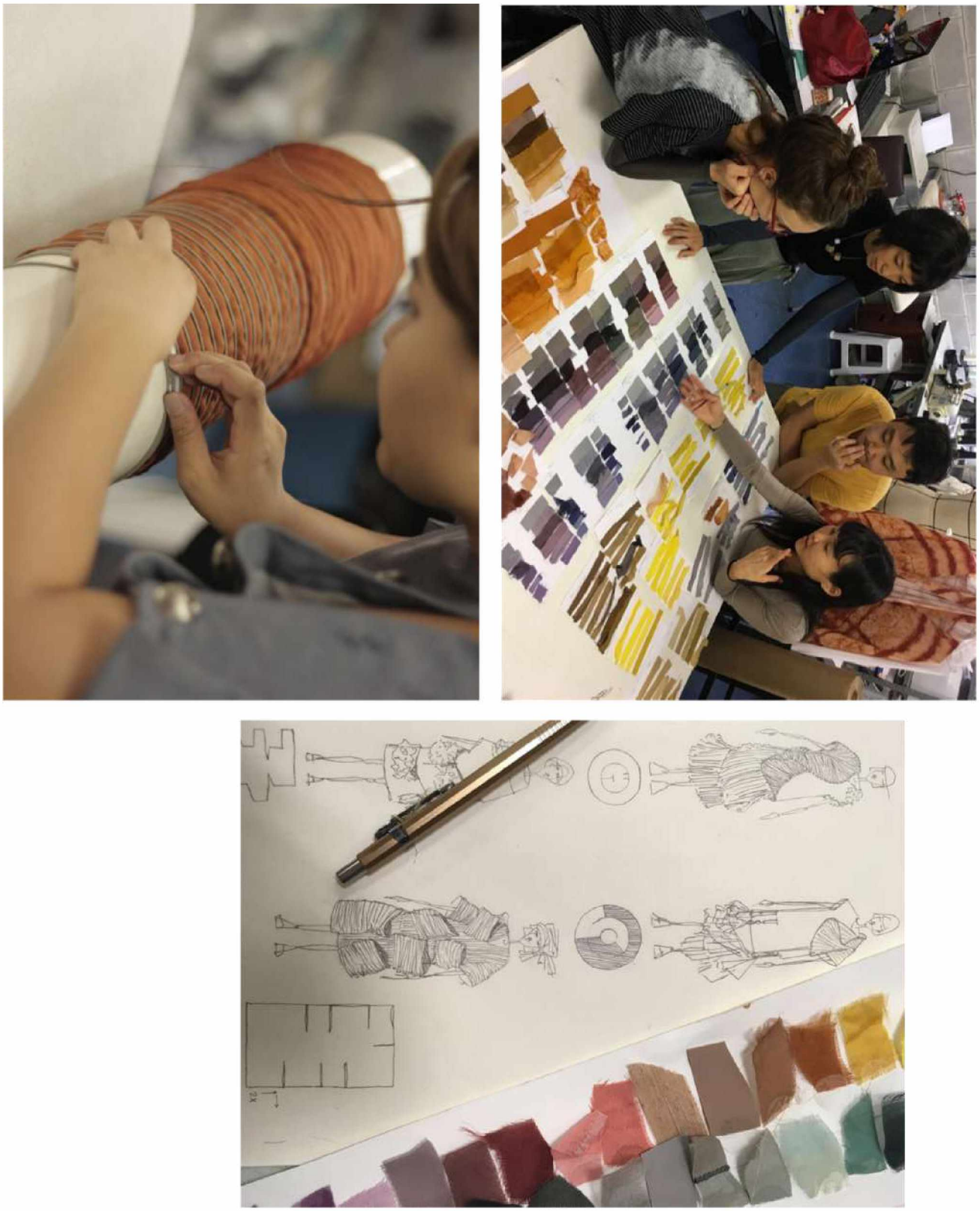
Fonte: O autor, 2024.

Outra figura é reconhecível neste fragmento ilustrado pela figura 23, sendo uma yubense em sua atividade de higienização de diferentes peças de tecido, sendo estendidos em diversos varais de arame farpado. Novamente, aqui a yubense traja o chapéu e as galochas, itens para proteção do corpo, ocultando sua face ao levar um tecido a ser estendido no varal. Nesta imagem também é utilizado o enquadramento aberto, destacando o céu azul e o ritmo criado pelas várias peças de tecido estendidas nos varais, cruzando a figura que executa esta tarefa. Ao fundo é possível ver outros dois pares de botas, de uma figura em plano mais afastado, também executando a tarefa de estender as peças nos varais. Os planos que vão sendo desenhados pelos varais de arame farpado com as peças estendidas remetem a uma sensação de restrição de espaço, delimitando a área de atuação dos yubenses na lida com esta tarefa.

A figura 24 traz um vislumbre do momento após a vivência em Yuba para uma imersão criativa dentro do *atelier* FY, destaque para os registro oriundos do catálogo amarelo, em que se pode verificar a reunião da equipe de estilo com a diretora de arte da marca, Claudia Fujita, em um processo de combinações das cores e tons obtidos a partir do tingimento natural realizado, para então a paleta da coleção ser definida. Nota-se uma grande variedade de amostras obtidas, o que demanda um planejamento minucioso para ordenar e combinar cada tom e como este iria se comportar em determinado tecido, com determinada textura, volume e forma após a peça feita.

Verifica-se ainda o uso dos cordões, que amarram o tecido tingido para lhe garantir uma nova textura, tal como um plissado, e, ainda, parte dos croquis desenhados, junto a estudos de formas e volumetria, logo ao lado das amostras de tecidos. Nestes desenhos, fica evidente o interesse de Fernanda Yamamoto em trabalhar as formas orgânicas, principalmente partindo de uma figura circular, em contraste com hachuras retilíneas que conferem profundidade e textura, às vestes ilustradas, além do uso da assimetria como recurso de design para se pensar os formatos das vestes, sugerindo dinamicidade, volume, amplitude e impacto visual.

Figura 24. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *trabalho* (2024)



Fonte: O autor, 2024.

A partir destes registros, reafirma-se o que consta como parte do processo de tomadas de decisão por parte de Fernanda Yamamoto, em adotar três formas base para as modelagens da coleção Yuba, conforme ilustrado em seus croquis. Destes registros no contexto do trabalho planejado e executado dentro do atelier FY, podemos retomar a categoria trabalho enquanto conceito, ao pensarmos que o trabalho aqui está sendo direcionado a uma sistematização que visa um produto previamente imaginado, além de sugerir uma prática de disciplina pela ordenação dos processos, divisão de tarefas e aplicação desta segmentação de afazeres durante a cadeia produtiva.

O terceiro momento, o de **apresentação** da indumentária desenvolvida para a coleção Yuba, é reservado aos registros do desfile da coleção Yuba na Semana de Moda de São Paulo.

Trata-se do momento dedicado a trazer a público as peças desenvolvidas para a coleção Yuba e colocar em circulação as imagens destes produtos a partir da produção posterior dos catálogos.

Com a figura 25 a seguir, é possível conferir os diferentes tons terrosos resultantes das experimentações de tingimento natural, transitando entre o marrom, vermelho e laranja, remetendo o observador ao enaltecimento à terra, ao solo e seu cultivo. Além das cores, nota-se a presença do trabalho minucioso de torções, amarrações, drapeados, e aplicações de tecidos na construção das peças, destacando sua volumetria, texturas, organicidade e assimetrias na composição de cada conjunto de indumentárias.

Figura 25. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *trabalho* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

O trabalho manual empregado na confecção das peças com diferentes texturas e formas, resulta em formas sinuosas e fluídas.

Isto soma-se à concepção de acessórios que fazem menção aos itens de trabalho utilizados pelos yubenses — como os utensílios de proteção do corpo, lenços, chapéus e aventais — que demonstra o projeto de Fernanda Yamamoto junto de seu atelier em narrar Yuba através de sua coleção e seu desfile.

Essa narrativa realoca os objetos do cotidiano yubense, assim como algumas de suas mulheres, para um espaço e um momento de apreciação do público exterior à Comunidade.

Essas mulheres unem-se ao elenco do desfile, assim como amigos da marca e outras modelos, para trajar esses conjuntos de indumentárias que representam aquilo que afetou e fascinou Fernanda Yamamoto de Yuba com seu conhecimento e sua filosofia.

A narrativa posta em passarela pelo corpo de modelos se esbarra com aquilo que Isamu Yuba pregava sobre a forma de estar no trabalho e nos palcos. Seria necessário o trabalho para sobreviver, por serem trabalhadores do campo e pobres, mas também seria necessário fazer da prática artística um meio de existir. O que o fundador de Yuba acreditava era que o trabalho e a prática artística estariam mediando as relações dentro da comunidade, e que essas relações alcançariam um estado de harmonia e equilíbrio por meio da disciplina, da prática diária e da organização dessas atividades.

Logo, aquilo que é apresentado no palco não se trata apenas de *uma dança bonita*, mas a vida em Yuba, como nos termos de Isamu Yuba, *alegria, liberdade mas com seriedade*. Neste caso, tampouco o desfile não poderia ser apenas uma performance bonita.

O desfile então serve como um caminho para se perceber as formas como Fernanda Yamamoto articulou esses ideias acerca da categoria trabalho a partir de Yuba, visto que a designer utilizou de sua expertise em delegar funções para diferentes pessoas, e assim construir uma cadeia produtiva que estivesse de acordo com os aspectos presentes nas atividades realizadas no cotidiano yubense.

Sob esta divisão de tarefas, existiria este reconhecimento do trabalho enquanto atividade física, voltada ao atendimento de uma ou mais necessidades e ainda dignificante, respondendo a um determinado código moral, neste caso, respondendo ao código moral praticado em Yuba: o de auto-suficiência, da relação homem e natureza.

Argumento aqui que Fernanda Yamamoto, com sua coleção Yuba, emprega um dispositivo retórico a respeito da Comunidade Yuba. A saber, a designer tece narrativas sobre a Comunidade e seus membros, o que contribui para fazer circular e alcançar o grande público

sobre a existência deste coletivo — sua origem, suas práticas e costumes, seus saberes, seus ideais, suas crenças e suas materialidades — .

Este dispositivo retórico a que me refiro atravessa toda a materialidade que constitui a coleção Yuba, sobretudo nas imagens produzidas para se narrar esta coleção, o que me atento no recorte desta pesquisa.

Fato este, permite pensar não somente sua existência como suas implicações para uma ideia de identidade nipo-brasileira no contexto contemporâneo.

O quarto e último momento de contemplação, denominado **re-idealização**, traz imagens compostas por mulheres de Yuba trajando os conjuntos de indumentárias desfilados e outras peças que compreendiam a coleção comercial de Verão 2019, em uma série de fotografias retratando essas mulheres, em seu trabalho diário, trazendo a característica da transparência e das camadas obtidas pelo trabalho com a organza de seda nas composições das indumentárias.

Até aqui, conforme venho expondo fragmentos da constelação que versa sobre a categoria *trabalho,* trago estes conjuntos de imagens, juntamente de minha argumentação sobre os aspectos presentes nesses registros fotográficos.

Com isso, prossigo realizando as associações suscitadas no entremeio destas análises.

O percurso de análise dos três primeiros momentos de contemplação seguem determinada linearidade, obtida a partir da disposição de registros iniciais de Lucille Kanzawa sobre a Comunidade.

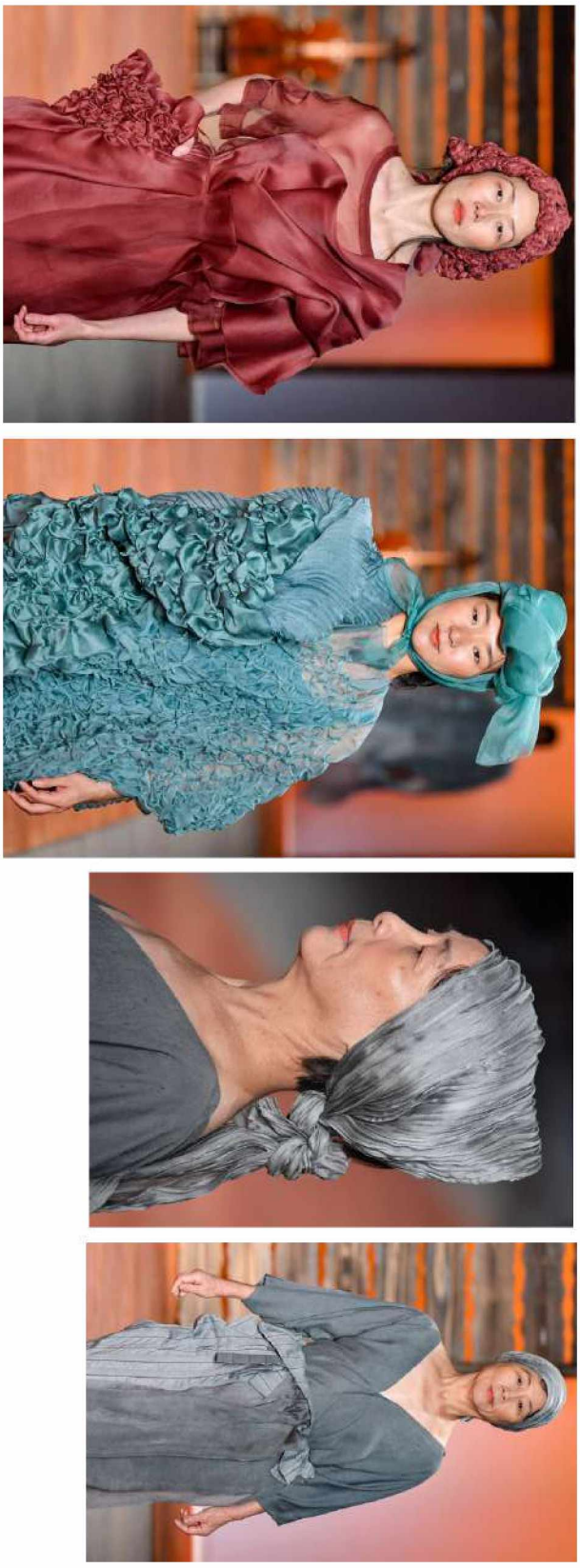
Para o quarto momento, parto do final da constelação, retornando ao início e prosseguindo até o meio da constelação *trabalho* para discutir as estratégias de Fernanda Yamamoto que acionam seu dispositivo retórico sobre Yuba, a partir dos registros de sua coleção homônima.

Retomando os registros do desfile da coleção Yuba, presentes no catálogo amarelo, temos algumas mulheres yubenses trajando os conjuntos de indumentárias desfilados na Semana de Moda de São Paulo, ocasião da apresentação da coleção Yuba ao público geral, imprensa e à crítica especializada. Conforme mostra a figura 26 a seguir, as vestes trazem o vermelho terroso em tom de carne, o verde azulado e tons de cinza. Os três conjuntos de indumentárias são compostos por um detalhado trabalho na moulage[26], apresentando diferentes torções, franzidos, pregas e amarrações, conferindo a característica assimetria de formas e

[26] Moulage vem da palavra *molde* em francês. Trata-se de uma técnica utilizada na modelagem de vestuário que a modelista trabalha com o tecido diretamente no manequim, obtendo um molde tridimensional. A técnica permite a visualização e ajuste da peça em tempo real, permitindo a visualização do caimento do tecido no corpo (AUDACES, 2024).

volumes dos conjuntos de peças desfiladas. Além disso, também é visível o acetinado encontrado em tecidos como o cetim de seda, sobretudo nos conjuntos vermelho terroso e verde azulado. Novamente, nota-se a presença dos adereços de cabeça fazendo menção aos lenços usados na rotina de trabalho em Yuba.

Figura 26. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *trabalho* (2024)



Fonte: O autor, 2024.

Nestes três conjuntos de indumentária a referência ao lenço ganha três variações diferentes entre si, o vermelho com variadas amarrações e torções em uma estrutura que lembra uma peça de macramé retorcida e com os pontos bem fechados, formando uma estrutura maciça de tecido que é amarrado na parte posterior da cabeça. Já o lenço verde azulado é feito a partir de amarrações que vão do topo da cabeça e terminam abaixo do queixo, enquanto o lenço cinza plissado é finalizado com nós na parte posterior da cabeça.

Partindo dos registros em passarela, e retornando aos registros dos conjuntos de indumentárias agora nos campos de Yuba, temos alguns destes mesmos conjuntos de indumentárias trajados pelas yubenses, em situações que simulam o trabalho da roça, bem como exemplificado pela figura 27 a seguir.

Figura 27. Fotografia de mulheres yubenses trajando os conjuntos de indumentária da coleção Yuba de Fernanda Yamamoto, por Lucille Kanzawa (2018)

Fonte: O autor, 2024.

Neste registro de Lucille Kanzawa presente no catálogo bege da coleção Yuba, vemos algumas mulheres yubenses trajando os conjuntos de indumentárias criados por Fernanda Yamamoto e sua equipe, com especial destaque para os tons que saltam à imagem, desde os tons terrosos, passando para o verde azulado, indo para um amarelo mais acinzentado, e logo em seguida um amarelo vibrante e por fim um violeta intenso. Cada uma das modelos está em posição curvada, de face baixa, como quem lida com um processo de colheita em meio a vasta vegetação que preenche o enquadramento da fotografia. Logo acima, se vê a vastidão de um céu nublado, repleto de nuvens acinzentadas, tomando metade do enquadramento reservado para a composição total da imagem.

Em primeiro plano está o conjunto de vestes vermelhas terrosas como anteriormente citado, com seus adereços de cabeça em macramê, e as vestes conformadas em pregas e torções. Logo em sequência, em segundo plano, vemos o conjunto verde azulado de lenço amarrado na cabeça, e em um plano mais distante, o conjunto em tons de marrom alaranjado, com um grande chapéu e lenço cobrindo todo o rosto da modelo, seguido de outro conjunto de indumentárias em amarelo vivo, com tecido plissado e o chapéu ocultando as feições da modelo.

Em um plano mais próximo temos o conjunto em amarelo acinzentado, sendo uma blusa de mangas bufantes e gola em tecido plissado e uma calça lisa, enquanto que no primeiro plano se destaca o conjunto violeta plissado, em modelagem ampla, junto de um lenço que abraça o cabelo da modelo cabisbaixa. Novamente o enquadramento da fotografia mais aberto expande o campo de visão para o entorno das modelos, em um céu amplificado, nebuloso e cinzento, preenchendo toda a composição de quadro em uma tonalidade fria.

Apesar da proeminência da atmosfera mais fria, neste registro fotográfico as cores dos conjuntos de indumentárias ganham especial evidência com relação ao ambiente em que as yubenses estão retratadas. Assim, cores, formas, texturas, dobras, sobreposições, nervuras e amarrações delineiam o caminho de visão do público observador deste registro, convidando-o ao momento de contemplação proposto por Fernanda Yamamoto ao idealizar as peças de sua coleção, que passam do ambiente das passarelas para os campos de Yuba.

Os arranjos de composições retratados nas imagens que evocam o cotidiano em Yuba, bem como retratado na figura 27, podem ser problematizados a partir do conceito de realismo em Shohat e Stam (2006). Os autores afirmam que dentro do campo dos estudos dos meios de comunicação, a investigação da representação étinico/racial seguiu o padrão de corrigir determinados erros biográficos, históricos, etc. Entretanto, esses estudos por vezes se depararam com o dilema relacionado à obsessão por um realismo. Trata-se da busca por

determinada verdade sobre uma comunidade, tentando contornar erros e distorções sobre a forma que determinada comunidade era retratada. Assim, presumia-se a existência de uma "*verdade* simples, transparente, e facilmente acessível" (SHOHAT; STAM, 2006).

Refutando a existência de uma verdade absoluta, podemos assumir a possibilidade de haver verdades imprecisas, qualificadas a partir de determinada perspectiva, a qual nos informa a visão de mundo de determinado grupo (SHOHAT;STAM, 2006).

Sobre isto, os autores prosseguem:

> A teoria pós-estruturalista nos lembra que habitamos no interior da linguagem e da representação, e que não temos acesso direto ao "real". Mas as construções e as codificações dos discursos artísticos não excluem referências a uma vida social comum (SHOHAT; STAM, p.263, 2006).

Fernanda Yamamoto constrói seu discurso artístico através de suas coleções, bem como a de Yuba, propondo ao espectador formas de imaginar a Comunidade. Não se trata de retratar o cotidiano dos yubenses com verossimilhança, mas tecer um conjunto de versões que sugerem ideais pensados pela estilista a partir de seu contato com Yuba. Sob este aspecto, Fernanda Yamamoto articula aquilo que irei chamar de dispositivo retórico, ou seja, todos os componentes que irão contribuir para a construção plástico-visual de sua coleção: imagens, peças de vestuário, desfile, catálogos, etc.

Dentre os conjuntos de indumentárias retratados nas figuras 25, 26 e 27, há outra característica que destaco como fundamental para se pensar o dispositivo retórico empregado por Fernanda Yamamoto. Esta característica é a transparência, obtida pelo uso da organza de seda, e trabalhada em camadas na costura das peças. Esta característica também é citada no relato de Fernando Jeon (2022) com relação ao uso da matéria prima e sua alusão à questão identitária nipo-brasileira. Para o estilista, a organza de seda, por ter a transparência como característica física, nos permite ver através dela, e que seu uso na coleção Yuba está relacionado a uma "herança cultural japonesa, sobreposta por uma camada cultural brasileira" (YAMA,2022).

Como parte desta construção discursiva que Fernanda Yamamoto propõe desde sua coleção Yuba, nota-se que o recurso da adição de camadas é utilizado para retratar a Comunidade dentro deste imaginário criado.

Este imaginário citado pela designer nos convida a vislumbrar uma determinada Yuba, situada em um contexto social e histórico a partir do enquadramento proposto por Fernanda.

Conforme pensado a partir de Shohat e Stam (2006), os elementos visuais articulados por Fernanda Yamamoto constituem uma linguagem situada, a qual apresenta ao público observador a visão da estilista sobre a Comunidade e seu contexto contemporâneo. Destes

códigos, podemos citar as poses nos registros fotográficos, os enquadramentos adotados, o processo criativo de imersão e uso do tingimento natural, os conjuntos de indumentárias, a matéria prima escolhida, composição do elenco de desfile, etc.

Trata-se da construção de versões que convidam o público espectador a imaginar Yuba a partir do discurso artístico de Fernanda Yamamoto, mas que a todo momento utiliza também de dicotomias para apresentar essas narrativas.

Dicotomias estas que, assim como as presentes em Marx, Tolstói e aderidas por Isamu Yuba, a relação homem e natureza, são operacionalizadas na construção da coleção Yuba. Tais como trabalho-prática artística; cidade-campo; manual-industrial, e até mesmo a relação Brasil-Japão, ao tratar da questão identitária como referido anteriormente por Fernando Jeon.

Deste modo, proponho olhar para a categoria *Trabalho* a partir de dois conceitos, sendo o *trabalho factual* e o *trabalho fabulativo*. O *trabalho factual* está vinculado às proposições em Marx (2013) acerca da atividade humana desempenhada para atingir determinada finalidade e previamente visualizada na mente de quem a executa. Trata-se da atividade laboral cotidiana, identificável como uma ocupação relacionada à subsistência. Ainda em Marx, falar sobre trabalho é dizer sobre como determinada forma de organizar o trabalho implica na dinâmica das relações sociais, logo, se mudam as formas de organizar o trabalho, mudam as relações sociais. A respeito, Mariana Souto (2019) complementa que estes processos são uma via de mão dupla, pois se "mudam as relações sociais, muda também o trabalho" (SOUTO, 2019, p.75).

Pensar o *trabalho factual* a partir destas considerações implica em assumir que a prática laboral em Yuba também se faz presente enquanto fator de regulação do coletivo, pois o trabalho em Yuba designa as atividades atribuídas a cada membro, vinculada a determinadas finalidades: a gestão da Comunidade e a subsistência de seus membros.

O *trabalho factual* em Yuba pode ser percebido nas retratações presentes nas figuras 18, 19, 20 e 21 anteriormente apresentadas. Nessas imagens, obtemos algumas pistas de como se dá a divisão dessas tarefas dentro do cotidiano em Yuba, e a forma como seus membros administram esses afazeres. Entretanto, ao retomar o argumento em Shohat e Stam (2006), verifica-se que não se trata de representação de um realismo acerca do trabalho desempenhado pelos membros da Comunidade, mas de uma citação do *trabalho factual* desempenhado pelos yubenses. Essas imagens trazem situações cotidianas, registradas em um determinado contexto de tempo e espaço, em que a dimensão do trabalho ganha relevo para este momento da pesquisa.

Da mesma forma, as figuras 22 e 23 demonstram que há uma citação do *trabalho factual* desempenhado dentro do *atelier* FY, pela designer e sua equipe. Existe aqui os registros de fragmentos do processo criativo e do processo de fatura das peças da coleção Yuba, são pistas que nos sugerem imaginar como se desenvolveu algumas escolhas assumidas, que tipos de técnicas foram empregadas, como se deram essas divisões de tarefas dentro do cronograma de desenvolvimento da coleção.

O *trabalho factual* nestes dois contextos nos fornece indícios da organização das relações sociais estabelecidas. Em linhas gerais, verificamos em Yuba o gerenciamento de um coletivo vinculado a um projeto de subsistência, enquanto no *atelier* isso estaria vinculado a um projeto de coleção de moda. Não se trata de essencializar estas dinâmicas mediadas pelas relações de trabalho, mas que a partir da percepção do *trabalho factual* neste aspecto inicial, possivelmente abrem-se vias para se pensar como essas relações sociais estão em constante atrito com aquilo deixado por Isamu Yuba, especialmente em citar seu texto, sobre seu desejo para com a Comunidade. Atrito este, ligado ao fato de que o fundador desejou que a dança em Yuba não fosse apenas bonita, da mesma forma que a coleção de Fernanda Yamamoto também não o poderia ser. Isto porque a própria designer, em seus relatos, salientou que era sua vontade homenagear a Comunidade e sua história. Portanto, sua coleção, assim como o desejo de Isamu Yuba para com o *ballet,* deveria transparecer as relações do coletivo de forma harmônica, equilibrada e disciplinada.

Existe aqui, outro aspecto a ser destacado, o da dimensão imaginativa que o trabalho de Fernanda Yamamoto aciona, e quanto a isso denomino *trabalho fabulativo.* Sobre este aspecto, argumento que ao tratar do *Trabalho* enquanto prática e categoria de análise, podemos ainda adicionar outra característica atribuidora de sentido, aqui, a característica imaginativa.

Esta característica está atrelada tanto ao processo imaginativo de quem o propõe quanto de quem ou o quê é retratado. No caso de Fernanda Yamamoto, está relacionada a forma como a estilista imagina Yuba e a forma que ela articula esta visão com sua obra.

No contexto da coleção Yuba, trata-se dos processos laborais organizados e que por conseguinte também organizam coletivamente os sujeitos envolvidos – yubenses e não yubenses – para então alcançar determinados resultados: os conjuntos de indumentárias, o desfile e os catálogos da coleção Yuba. Adiciona-se a estes processos o recurso do *fabulativo* como mediador de uma instância enunciativa proposta por Fernanda Yamamoto. Se a designer se propõe a tecer versões que tratam e retratem a prática do trabalho e as relações sociais advindas desta, ela adiciona o fator imaginativo como estratégia de se pensar e identificar Yuba a partir de sua coleção.

Ao retomarmos nossa atenção à figura 27, podemos perceber indícios dessa estratégia em compor uma cena imaginada em mulheres yubenses se deixam fotografar em meio a uma vasta plantação, em trajes que não são os seus trajes comuns, mas os conjuntos de indumentárias da coleção Yuba. Fato este que entra em atrito ao contexto yubense, em que, conforme descreve Mariana Watanabe Barbosa

> Em Yuba, não se compram roupas. Elas chegam de doações e, por este motivo, é muito comum que vejamos estampas com nomes de antigos candidatos a processos eleitorais. Como na toalha que cobre a mesa onde é servido o café da manhã, que tem a logomarca da campanha de Fernando Henrique Cardoso para a presidência no ano de 1998. Ou ainda uniformes de marcas famosas, como a camiseta de concessionárias de marcas de carros, usada por muitos moradores de lá (WATANABE BARBOSA,2019, p.39).

A autora ainda relata que os trajes cotidianos dos yubenses são calças de moletom ou *jeans*, galochas sujas de terra, camisetas de candidatos ou de antigos uniformes de empresa, bonés coloridos que protegem a cabeça do sol intenso da região de Mirandópolis. Em dias frios seriam usadas mangas feitas pelas próprias yubenses, utilizando retalhos de peças antigas (WATANABE BARBOSA, 2019, p.40).

Apesar do consumo de vestuário não ser um fato dentro da Comunidade, Fernanda Yamamoto propõe que algumas dessas mulheres de Yuba vistam suas criações e posem para sua campanha. A designer propõe seu olhar, imaginando uma situação ficcional em que as yubenses estão na lida cotidiana do campo, trajando vestes que estão fora deste contexto.

Sobre a relação corpo e roupa, Mesquita (2016) afirma que desta interação se conformam territórios existenciais, sendo que o sujeito também se constitui com e em relação ao mundo a partir do hábito de se vestir. Logo, as pessoas também marcam sua existência no mundo a partir dos usos de seus corpos e roupas.

Se Fernanda Yamamoto propõe que essas yubenses que posam para sua campanha traje suas criações, a designer assim estabelece um outro território existencial, agora ficcional e arbitrário, para então propor uma versão outra sobre esse contexto de trabalho na lavoura das yubenses, destacando a inserção de seus conjuntos de indumentárias.

Assinalado aqui este atrito que é acionado a partir da agência da designer em estabelecer essa narrativa ficcional voltada para colocar suas peças no contexto yubense. Este atrito incide sobre o território existencial das yubenses com relação a suas formas de se vestir, e propondo uma nova situação de trabalho, aqui, *fabulativa*.

O *trabalho fabulativo* serviria como indício acerca da mediação proposta por Fernanda Yamamoto em apreender a forma como se dão as dinâmicas de trabalho em Yuba, constituir um

entendimento sobre esse contexto e então forjar uma outra situação para aquelas práticas, adicionando outras camadas a partir de suas impressões e de suas criações.

Imaginando outro contexto em que os conjuntos de indumentárias ganham destaque e o trabalho em detrimento do trabalho entendido enquanto prática física e organizador de relações sociais, Fernanda Yamamoto propõe-se a borrar os limites que dividem o *trabalho* da *prática artística.* Quanto a isto, me aprofundarei no capítulo subsequente *prática artística.*

Ao situar os conceitos de trabalho *factual* e *fabulativo,* e explicitar as formas que são operacionalizados no material de análise, argumento que Fernanda Yamamoto constroi um dispositivo retórico a partir da coleção Yuba.

Neste sentido, podemos assumir o conceito de dispositivo enquanto "procedimento produtor, ativo, criador – de realidades, imagens, mundos, sensações, percepções que não preexistiam a ele" (LINS, 2007, p. 46). Ele versa sobre estratégias narrativas com impacto sobre a imagem e o mundo, assim como esclarece Cezar Migliorin a partir do campo audiovisual

> O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões (MIGLIORIN, 2005, s/p).

Trazendo estas concepções para o caso de Fernanda Yamamoto e Yuba, aquilo que a estilista estabelece é um procedimento ativo e retórico na produção de imagens sobre Yuba e sua coleção homônima. Sobre isto, não podemos assumir de modo ingênuo que se trata do registro de situações habituais idealizadas pela designer. Existe aqui a presença de sujeitos externos à Comunidade e a presença do aparato de registro, a câmera.

Trata-se da intervenção direta da designer e de sua equipe no contexto yubenses retratado, em que essas situações retratadas são mediadas tanto pela presença de Fernanda e sua equipe, quanto pela câmera e pelos conjuntos de indumentárias.

Sobre isto, destaco o aspecto produtivo que Fernanda Yamamoto insere nessas situações retratadas, pois, ao somar os elementos dos componentes externos a Yuba, viabiliza a produção de situações diferentes das que habitualmente ocorreriam. É importante salientar a intencionalidade de Fernanda Yamamoto em articular essas cenas e seus registros para propor um processo de tradução do contexto yubense a partir de sua linguagem, e assim propagar as narrativas sobre Yuba com a sua coleção.

CONSIDERAÇÕES

Tendo em mente a intencionalidade em construir imagens que versem sobre Yuba, e sobretudo, sobre a coleção Yuba, existe um ponto de convergência nestes esforços que é percebido pelo movimento de estar dentro e fora. Dentro, por meio da imersão, da vivência em Yuba, de alguém mais familiarizado à comunidade como Kanzawa, ou para alguém totalmente estrangeiro à ela, como Yamamoto.

Fora, seja pelo olhar exterior, que adentra e experiencia parte do cotidiano yubense, que o atravessa com suas impressões, diferenças e estranhamentos, como no exemplo da estilista em se aproximar e propor um projeto de trabalho que traz para perto de si as pessoas de Yuba, propõe colaborações e homenageia o legado deixado por Isamu Yuba.

Dentro, por este processo criativo se dar inicialmente junto às contribuições de Yuba e seus integrantes. Fora, por este processo ser operacionalizado em localidades outras, como o atelier de Fernanda Yamamoto e o espaço de desfiles do São Paulo Fashion Week.

Dentro, por este processo retornar com produtos originários destas ideias cultivadas inicialmente junto à Yuba. Fora, por estes produtos serem imbuídos de uma visão idealizada acerca da vida na Comunidade e ter uma finalidade particular que privilegia e concede determinado protagonismo para a marca Fernanda Yamamoto.

Ao tratar da categoria *Trabalho,* retomamos a visão de Isamu Yuba, expressa em seu texto *Não só de dança*, em que o fundador assume sua concepção com relação ao trabalho no campo, suas origens e necessidade de subsistir através do trabalho e da prática artística. *Trabalho* em Yuba está vinculado às proposições anteriormente citadas por Marx, Rousseau e Tolstói, entendido enquanto prática física, destinada a atender determinada finalidade, e organizadora de relações sociais.

Além disso, pensar Trabalho a partir de Yuba também diz respeito a valorização de uma moralidade que visa uma ordem pré estabelecida, e prezada por Isamu Yuba para com o coletivo.

Em vista destes valores acerca do *Trabalho*, Fernanda Yamamoto também aplica estes valores a partir de seu processo produtivo da coleção Yuba, tanto na utilização dos processos de tingimento natural quanto nos processos internos ao atelier FY.

A partir desta categoria, aciono outros dois conceitos, o *trabalho factual* e *fabulativo.* Das imagens trabalhadas neste capítulo, é possível perceber que o *trabalho factual* está relacionado aquilo que anteriormente era prezado por Isamu Yuba, enquanto prática de subsistência, mais comumente compreendida como parte do cotidiano. Da mesma forma, no

contexto do atelier FY, esta prática também pauta os processos produtivos da coleção Yuba, bem como a dinâmica das relações internas entre os membros do *atelier*.

Em relação ao *trabalho fabulativo,* é notável a intencionalidade de Fernanda Yamamoto em tentar traduzir determinadas situações peculiares ao cotidiano yubense a partir de sua visão sobre a Comunidade, e produzindo situações outras, imaginadas, convidando o público expectador a também imaginar Yuba a partir de seus conjuntos de indumentárias, as situações retratadas e por conseguinte suas imagens.

Em vista do acionamento destes dois conceitos, propus discutir o dispositivo retórico empregado por Fernanda Yamamoto, ao estabelecer um procedimento que apropria-se de um determinado recorte de contexto yubense, para então adentrar este contexto e incitar uma modificação a partir de seu registro, tecendo assim narrativas ficcionais que não teriam uma pretensão de relatar um contexto verossímil, mas percepções acerca da Comunidade, como assim enuncia seus conjuntos de indumentárias e as imagens vinculadas à coleção.

Pensar *Trabalho* a partir da coleção Yuba é verificar que trata-se de uma dinâmica relacional, pois, a todo momento, esta categoria nos informa que existe uma série de relações que estão sendo colocadas em tensão, seja pelas proposições de Isamu Yuba em prezar pelo trabalho aliado à moral, seja pelas concepções das práticas laborais enquanto necessárias para o bem estar do corpo e do bem estar social, seja pela percepção do trabalho enquanto atividade voltada ao atendimento de uma determinada finalidade. Existe aqui uma relação, ou cadeia de relações que interpelam os sujeitos envolvidos, neste contexto, membros de Yuba, Fernanda Yamamoto e os membros do *atelier* FY. Todavia, a partir da intervenção da estilista, em propor determinado arranjo de trabalho dentro da comunidade, apesar do curto espaço de tempo, ocasiona uma mudança na dinâmica das relações cotidianas em Yuba, e isto pode ser percebido por meio das imagens que compõem os materiais analisados. Em termos comparativos, esta seria a diferença dos registros presentes no fotolivro em relação aos catálogos bege e amarelo.

Os catálogos da marca trazem as imagens que denunciam esta intervenção causada por Fernanda Yamamoto, em propor uma retórica visual específica, trazendo outro sentido às situações de trabalho particulares em Yuba. A inserção das vestes da coleção nestas situações transmitem este processo de fazer imaginar estes momentos de outra forma, de um modo que talvez sugira uma adesão às palavras de Isamu Yuba, sobre a insuficiência de um espetáculo de *ballet* yubense se resumir a uma dança bonita. Mas isto deve ser avaliado no capítulo seguinte, a partir das imagens que versem sobre a categoria *Prática Artística.*

4 PRÁTICA ARTÍSTICA

Assim como anteriormente discutido no capítulo *trabalho,* temos a *prática artística* como outro aspecto fundamental para situar o olhar sobre Yuba e sua filosofia de vida. Esta prática consiste em uma série de atividades que são desempenhadas após a rotina de trabalho na roça e outros afazeres destinados à organização da vida em coletivo dos yubenses. Não somente para compreendermos um pouco mais sobre como se dão as formas de viver dos yubenses, mas também para adensar o entendimento acerca do processo criativo articulado por Fernanda Yamamoto em sua coleção Yuba.

Relembrando as palavras de Isamu Yuba em seu texto *Não só de Dança,* de 1974, o fundador expõe o seu desejo e dos yubenses por uma vida mais prazerosa, e a prática de dança, canto e teatro aparecem como vias de se expor essas relações que conformam o cotidiano na Comunidade.

A partir do estabelecimento destas atividades, destacam-se também o fortalecimento dos laços entre os membros de Yuba, assim, no palco se sobressaem essas relações de cumplicidade, afeto, e respeito. Isamu Yuba lembra que deve haver este equilíbrio entre relações – sejam elas entre trabalho e prática artística, sejam as relações interpessoais – para que esta dança não seja apenas bonita. Para o fundador, a vida e o palco são inseparáveis.

Pensar na prática artística enquanto conceito nos remete a algumas questões levantadas por Els Lagrou (2009) a respeito de uma tradição ocidental sobre a reflexão e a produção artística. A autora fala de dois pontos a serem problematizados: a tradicional distinção entre arte e artefato e o papel da inovação na produção selecionada como artística (LAGROU, 2009, p.11).

Tais pontos, segundo a autora, estão ligados às discussões internas da recente história, filosofia e crítica da arte e da estética dentro de uma tradição ocidental. É preciso relativizar os valores artísticos e o conceito estético contidos dentro deste campo de estudos para assim perceber que existem formas de se distinguir e produzir beleza em outras sociedades. A autora pontua:

> Por outro lado é importante frisar que toda sociedade produz um estilo de ser que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social através de objetos, imagens, palavras e gestos os mesmos se tornam vetores da sua ação e pensamento sobre seu mundo (LAGROU, 2009, p.11).

Não se trata de dizer que as práticas artísticas em Yuba não estejam vinculadas a esta tradição ocidental mencionada por Els Lagrou, mas explicitar que em Yuba é estabelecido seus

próprios termos e critérios que vão designar aquilo que é compreendido enquanto prática artística, aquilo que é compreendido enquanto belo.

A autora pontua que não necessariamente esta busca pelo belo assuma um caráter "quase que religioso" como fora no contexto ocidental pós-iluminista, e ainda chama a atenção para a problemática gerada nesta busca:

> Visto que as razões que levaram a tal culto são historicamente específicas, fica difícil saber onde está o perigo do etno- ou eurocentrismo: na posição que defende a universalidade da sensibilidade estética como apanágio da humanidade, ou na posição a que denuncia o 'esteticismo' como atitude etnocêntrica por ser essencialmente valorativa, apreciadora e, portanto, discriminatória; é impossível gostar sem desgostar (LAGROU, 2009, p.12).

Els Lagrou comenta que há algumas décadas, a produção artística mais significativa dentro dos centros metropolitanos e reguladores do mercado de arte entendido enquanto erudito, já não detém seu foco na apreciação do *belo* que outrora marcara os primórdios da filosofia moderna sobre arte e estética no século XVIII. A autora ainda cita o advento da arte conceitual como uma via de produção e questionamento desse paradigma. Os artistas conceituais estariam mais interessados em propor ao público espectador um processo cognitivo que o inclui enquanto participante ativo na construção da obra, viabilizando diferentes chaves de leitura.

Nas palavras de Lagrou (2009, p.12) "a obra de arte, portanto, não serve somente para ser contemplada na pura beleza e harmonia das suas formas, ela age sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas".

Tomando este entendimento da obra de arte enquanto produtora de reações cognitivas à prática artística, podemos pensar naquilo que anteriormente foi dito por Isamu Yuba sobre a insuficiência da dança yubense como apenas *bonita*. Podemos pensar que a vontade do fundador de Yuba pela aparição das relações entre os yubenses transparecer no palco estivesse vinculada a este entendimento do processo artístico enquanto produtor de sentido. Sentidos estes que estariam nos dando pistas sobre as formas de viver em Yuba, contidos em narrativas mediadas pela dança, pela música, pela encenação, e as formas como o observador se relaciona com esse processo.

Outro aspecto que pode nos ajudar a problematizar a categoria *prática artística* seria a ligação com a ideia de genialidade atribuída ao produzir arte por homens, e, por conseguinte, o apagamento que as mulheres vivenciaram ao longo da história no campo da arte. Ana Paula Simioni situa que o século XIX fora marcado pelo início das Exposições Gerais de Belas Artes e pelo declínio da tradição acadêmica de ensino de arte, bem como da entrada de mulheres nestes espaços expositivos e de ensino, obtendo ainda destaque e condecorações nestes mesmos

eventos. Todavia, a autora aponta que o registro desta história é arbitrariamente apagado, condicionado pelos discursos da crítica de arte vigente, com a atribuição do status de *amadoras* para essas artistas (SIMIONI, 2004).

Neste processo de desqualificação do trabalho de artistas mulheres ao longo dos anos, também vinculado ao difícil acesso aos estudos de modelo vivo e mesmo ao acesso a *ateliers* e outras instituições de aprendizado, havia a contrapelo o reconhecimento de artistas homens enquanto artistas ou mesmo estudantes. A partir do século XIX, com o declínio no ensino acadêmico de artes, as mulheres passam a ter mais acesso a estes espaços de ensino e aprendizagem, mas sob o reconhecimento de sua produção referida como amadorismo (SIMIONI, 2004).

Nesta arena de disputas que colocam homens e mulheres artistas em lados diametralmente opostos, eram prezados atributos como uma ideia de refinamento, em oposição ao trabalho árduo, a frivolidade, em oposição a seriedade, ausência de profissionalismo e conhecimento técnico. A respeito, Ana Paula Simioni (2004) elucida que a categoria artista fora um termo historicamente conjugado no masculino e o termo amador era majoritariamente destinada às mulheres, sendo então tratada como uma categoria sexuada e relacional.

A autora ainda contextualiza que neste período, era socialmente difundido que homens e mulheres, possuíssem diferenciações no âmbito biológico e intelectual, também complementares. Enquanto os homens eram naturalmente providos de capacidade criativa e de abstração, tidos como potenciais inventores, as mulheres eram mais sensíveis, detalhistas e de capacidade imitativa, sem o potencial de genialidade que residiam em seus opostos (SIMIONI, 2004).

Se por definição, Ana Paula Simioni (2004) esclarece, a arte seja o trabalho criativo, as mulheres eram alocadas neste lugar da aberração em detrimento da figura masculina vista como um gênio em potencial, também justificada a partir de uma suposta crença na maternidade enquanto sorvedora das energias das mulheres.

Neste contexto, as mulheres eram relegadas à deslegitimação da profissão artista. Diversas crenças eram difundidas, como pelos discursos médico e científico na época, colocando sua figura como desqualificada enquanto ser produtivo para a sociedade, sendo apenas reprodutivo. Se as mulheres eram vistas como naturalmente e socialmente incapacitadas de produzir arte e acessar os espaços e conhecimentos que os homens acessam, jamais lhe caberiam o status da genialidade à elas, assim como diferentes artistas homens ao longo da história ficaram consagrados (SIMIONI, 2004).

A autora ainda pontua que essa impossibilidade das mulheres de se desenvolverem enquanto artistas ou mesmo serem reconhecidas pela excelência de seus trabalhos contribuiu para o não reconhecimento da genialidade dessas artistas, ironicamente, no século em que a imagem do artista esteve estreitamente ligada a imagem do gênio (SIMIONI, 2004).

A prática artística, frequentemente concebida como expressão individual ou manifestação de um "gênio criador", é uma construção histórica e cultural profundamente atravessada por relações de poder. Sob tais aspectos, as críticas feministas à história da arte, formuladas por autoras como Linda Nochlin e Griselda Pollock, refutam a ideia de neutralidade nas produções artísticas e apontam as desigualdades de gênero, classe e raça como fatores constitutivos tanto do fazer artístico quanto de sua legitimação institucional.

Em seu ensaio *"Why Have There Been No Great Women Artists?"*, publicado originalmente em 1971, Linda Nochlin questiona a própria formulação da pergunta, argumentando que ela parte de pressupostos equivocados ao buscar uma explicação no suposto "fracasso" individual das mulheres, em vez de interrogar as estruturas sociais que historicamente impediram sua formação e visibilidade. Para a autora, a ausência de grandes nomes femininos na história da arte não decorre da falta de talento, mas sim da exclusão sistemática das mulheres das instituições de ensino artístico, das academias, dos salões e do acesso à prática profissional (NOCHLIN, 1971).

Nochlin rompe com a concepção romântica do artista como gênio e propõe uma abordagem materialista e crítica da prática artística. Em suas palavras:

> O que importa não é saber por que as mulheres não foram grandes artistas, mas sim examinar os sistemas de educação artística, os valores sociais e os mecanismos institucionais que definem quem pode ou não ser reconhecido como artista (NOCHLIN, 1971, p. 146).

Nesse sentido, a prática artística é compreendida como um campo relacional, sustentado por normas, acessos e representações que não são universais nem neutros, mas conformados por hegemonias culturais que privilegiam determinados sujeitos (homens, brancos, europeus) em detrimento de outros.

A partir das proposições de Nochlin, Griselda Pollock aprofunda essa crítica ao enfatizar que não apenas a produção, mas também o olhar (*gaze*) e os modos de circulação e interpretação da arte são estruturados por relações de gênero. Em *"Vision and Difference" (1988),* a autora propõe uma leitura interseccional da arte ocidental, articulando teoria feminista, psicanálise lacaniana e materialismo histórico para analisar como a subjetividade

feminina foi sistematicamente construída como objeto de representação, e não como sujeito do olhar artístico.

Pollock argumenta que o olhar artístico dominante é um "olhar masculino" (*male gaze*), não apenas no sentido de que, historicamente, os artistas mais consagrados foram homens, mas também porque os parâmetros de representação, recepção e interpretação das obras estão alicerçados em estruturas patriarcais. Para ela:

> A tarefa da crítica feminista da arte não é apenas acrescentar nomes femininos à narrativa já existente, mas sim desestabilizar essa narrativa e produzir novas formas de ler, ver e compreender a arte e a cultura visual" (POLLOCK, 1988, p. 11).

Em parceria com Rozsika Parker, no livro *"Old Mistresses: Women, Art and Ideology" (1981),* Pollock problematiza a rotulação da produção feminina como "arte menor", frequentemente associada ao artesanato, ao doméstico e ao decorativo. A dupla propõe uma releitura da história da arte a partir das práticas das mulheres, questionando as hierarquias que regem o cânone e revelando a dimensão ideológica das categorias estéticas (POLLOCK; PARKER, 1981).

Ao considerar as práticas artísticas de mulheres, bem como de artistas racializados, dissidentes de gênero e provenientes de contextos periféricos, essas autoras colocam em evidência o caráter situado e político da criação artística. A prática artística, nesse viés, não pode ser dissociada das condições materiais, simbólicas e subjetivas de seus agentes.

Desde a problematização em Ana Paula Simioni, Nochlin e Pollock, podemos pensar que as narrativas acerca da genialidade atribuídas ao artista homem e mesmo ao fazer artístico tem suas bases dentro de uma chave de entendimento dicotômica em que são privilegiadas características presumidas como naturalmente masculinas e femininas.

Valores socialmente positivados como o refinamento, seriedade, profissionalismo e domínio técnico eram atribuídos aos homens, enquanto outros aspectos estavam sendo negativados, como o trabalho árduo, a frivolidade, o amadorismo e a falta de domínio técnico, e por conseguinte, atribuídos às mulheres. Além da problemática que reside no binarismo sob uma perspectiva dos estudos de gênero, temos também outros aspectos como uma ideia de erudição em relação ao que é considerado inculto, incipiente.

Neste aspecto, esta problemática pode contribuir para perceber a relação entre os pilares que orientam a formação e manutenção de Yuba enquanto Comunidade: as categorias *Trabalho* e *Prática Artística.*

A percepção destes dois aspectos, destas duas práticas são analisadas pelo atravessamento destes valores antagônicos que foram privilegiados desde pelo menos os anos de 1800 conforme contextualiza Simioni (2004), chancelados por diferentes instituições e correntes de pensamento e estudos. Das matérias e críticas situando o contexto da Comunidade houveram narrativas que colocam a relação do trabalho no campo em oposição à produção artística. Até mesmo o trabalho de Fernanda Yamamoto incute estas narrativas a partir do reconhecimento da prática artística como mais erudita, em detrimento do *trabalho árduo,* do esforço físico empregado na lida com o campo.

Não somente o trabalho de Fernanda, como até mesmo o discurso de Isamu Yuba em pontuar determinados valores prezados para uma convivência e subsistência harmônica do coletivo que uma vez ele idealizava. Valores como a seriedade e a disciplina eram imprescindíveis para que tanto o trabalho no campo fosse gerido de modo correto, quanto em relação à prática artística desenvolvida no contraturno em Yuba.

Todavia, através das imagens reunidas, analisadas e discutidas neste capítulo, poderemos verificar que, por vezes, discurso escrito, proferido, narrado se esbarra com a construção imagética, e às vezes causa dissonâncias, e essas percepções preliminares com relação aos olhares, tanto de Isamu, como de Fernanda, sobre a *prática artística* yubense ganha certa opacidade, sem delimitações tão precisas e definitivas.

Podemos retomar o argumento anteriormente desenvolvido no capítulo *Trabalho,* onde foram verificadas as formas como a dicotomia é utilizada como recurso de demonstração e de exercício retórico por parte de Isamu Yuba e Fernanda Yamamoto, no que diz respeito aos diferentes modos de se retratar a filosofia yubense. Dentro destes aspectos, a dicotomia entre *trabalho* e *prática artística* ganha especial relevo em um processo de diferenciação a partir da atribuição de significado.

Sobre isto, a abordagem teórica antropológica da *diferença* (DU GAY *et al.*, 1997) nos ajuda a pensar como a diferença é articulada como uma forma de organização sócio-cultural.

Se a cultura depende do significado que atribuímos às coisas, temos que a diferenciação seria a base da ordem simbólica (HALL, 2016).

No caso de Yuba, diferenciações postas e organizadas como *trabalho* e *prática artística* são necessários para se estabelecerem os limites simbólicos que irão delinear tanto o significado da cultura yubense quanto sua identidade enquanto coletivo.

Filiando-me a Stuart Hall (2006) podemos assumir o conceito de identidade a partir do estabelecimento do sujeito pós-moderno. O autor explica que com os processos de mudança estruturais e institucionais das sociedades, as formas de identificação dos sujeitos também

mudaram, o que incorre na mudança de perspectiva a respeito de nossas identidades culturais. Os modos como nos percebemos enquanto pertencentes a determinada cultura junto a determinado grupo tornou-se mais instável, se comparado ao que historicamente foi propagado pela estabilidade da identidade do sujeito no Iluminismo, e da identidade anteriormente pensada e estudada nas Ciências Sociais.

Tais mudanças, conforme Hall (2006), contribuem para a formação de uma identidade impermanente, definida historicamente e não biologicamente. Nesta perspectiva, o sujeito assumiria diferentes identidades em dado contexto, não havendo qualquer fixidez em torno de um "eu" coerente.

A impressão de termos uma identidade unificada em nossas vidas advém, conforme o autor (1990), da construção de narrativas que sejam reconfortantes para si, ou seja, do reforço que realizamos para nós mesmos sobre nós mesmos, buscando um certo tipo de estabilidade e coerência como conformadores de quem dizemos ser.

Contudo, Hall (2006) prossegue dizendo que com o fenômeno da proliferação dos sistemas de significação e representação cultural, nos deparamos com uma vasta gama de identidades possíveis de nos identificarmos e passíveis de nosso investimento, mesmo que de modo temporário.

Para o caso de Yuba, podemos pensar que a identidade cultivada na Comunidade se deu historicamente junto das mudanças que o coletivo experienciou ao longo dos anos. Tanto a implementação de rotinas de trabalho quanto as de treinos de dança, canto, teatro etc, servem de exemplo para verificar a formação da base para o investimento nesta identidade que foi prezada pelo fundador Isamu Yuba e que mesmo nos dias atuais é valorizada e assumida por seus membros.

Há um fragmento de texto na apresentação do fotolivro Yuba em que se destaca novamente esta relação entre *trabalho* e *prática artística*, como: " Do mesmo empenho pode nascer um pé de goiabas ou uma sonata de Mozart. [Isamu Yuba] Costumava dizer: 'Todo agricultor planta como se fosse um artista diante de uma tela em branco" (BARTABURU *apud* KANZAWA, 2016, p. 17). Novamente, nota-se o estabelecimento da diferenciação entre o *trabalho* e a *prática artística,* mas também há um movimento de aproximação em mesmo grau de importância.

O estabelecimento da dicotomia *trabalho* e *prática artística* se mostra fundamental para a afirmação de uma identidade yubense. Não somente dentro desta dicotomia, mas citando também uma ideia de resgate e cultivo de tradições oriundas do Japão.

Existe um comprometimento com a preservação da cultura japonesa através da experiência artística por parte dos yubenses, assim como proposto por Isamu Yuba. Esta experiência também propicia a "vivência do coletivo e o cultivo pessoal" (WATANABE BARBOSA, 2019, p.46).

Sob tais aspectos, podemos pensar que os investimentos feitos nos processos de identificação e consequente estabelecimento de uma identidade que serve como elo entre os membros de Yuba são pautados dentro destes dois aspectos: a articulação entre a dicotomia *Trabalho* e *Prática Artística*, e de uma busca pela preservação de costumes dos antepassados.

Ao retornarmos ao texto *Não só de dança,* Isamu Yuba lembra que na Comunidade não existe distinção por habilidades dentro do contexto da prática artística, portanto todos estão em nível de igualdade.

Mariana Watanabe Barbosa (2019) relata que a rotina da prática artística em Yuba se dá em todos os dias da semana, com início às oito e meia da noite, após o banho coletivo em ofurô. São três aulas de ballet durante a semana, duas aulas de música, divididas entre o canto e a orquestra. Também ocorrem aulas de desenho no período da tarde e aulas de violino em nível iniciante aos sábados.

A autora ainda comenta que

> Em todos os natais, acontece uma comemoração em que são apresentados os trabalhos dos grupos artísticos da comunidade que, de acordo com o site de Yuba, é entendida como uma atividade de intercâmbio, pois muitos visitantes comparecem ao Teatro Yuba com o objetivo de conhecerem mais daquilo que é criado na comunidade. Segundo relatos, após o mês de outubro, os ensaios para esta ocasião acontecem e a participação dos moradores nas aulas de arte se tornam mais massivas. Nesta mesma época do ano também são iniciados os ensaios de teatro (WATANABE BARBOSA, 2019, p.46-47).

Mariana Watanabe Barbosa (2019) descreve a prática de *ballet* como muito importante para os yubenses. É iniciada por uma série de alongamentos, em que os membros da Comunidade realizam em uma sala tradicional de dança, com barras e espelhos, projetada para esta prática e para os ensaios de orquestra. Akiko Ohara é quem ministra as aulas, e os movimentos praticados são familiares a todos os participantes. Ao término da aula, há um momento livre, de experimentações, em que cada participante pode realizar os movimentos que desejar, conforme aquilo que a música suscitar em seu corpo. Após este momento, Akiko Ohara orienta os participantes e a prática é encerrada.

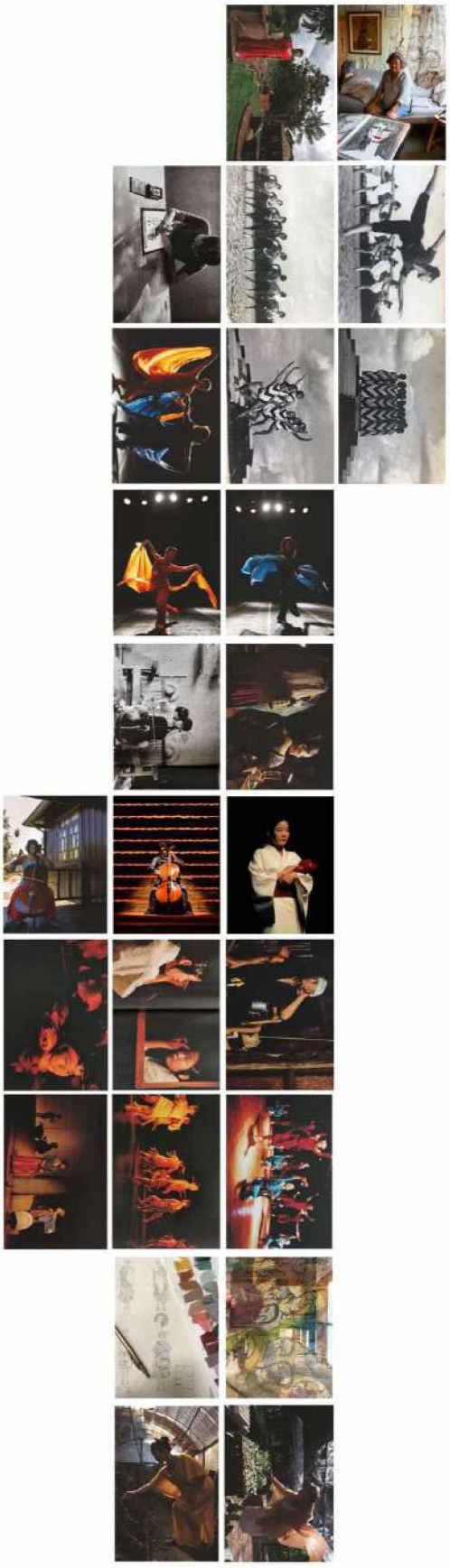
O *trabalho*, como anteriormente discutido, e a *prática artística* desempenhada em Yuba, são aspectos que constituem uma negociação dos yubenses na conformação de sua própria identidade. Esta variada gama de atividades desempenhadas por cada pessoa constitui o seu lugar naquele grupo, demarca sua existência e estabelece sua posição em relação ao todo. Não só demarca esta função social, como também delimita uma noção de pertencimento.

Com estas reflexões preliminares, nos debruçamos sobre as imagens identificadas, organizadas e classificadas dentro da categoria de análise *prática artística*, a partir das três obras analisadas, pensando na forma como se constitui é construída essa identidade a partir da experiência dos yubenses, e como essa prática artística é acionada por Fernanda Yamamoto e utilizada como produtora de seu discurso artístico com a coleção Yuba.

Na constelação de imagens classificadas dentro da categoria *prática artística* (ver figura 28) trago uma seleção de registros que apresentam parte da história do *ballet* de Yuba em diferentes períodos. Também trago registros que apresentam outras atividades desempenhadas na Comunidade, como o *shodou*[27], os ensaios com instrumentos musicais (violinos e violoncelos), o teatro e o canto. Junto a estas imagens, são adicionadas imagens do processo de concepção dos conjuntos de indumentárias da coleção de Fernanda Yamamoto e da produção da estampa *Retratos*. Estes registros são ambientados principalmente na locação do Teatro Yuba, uma aquisição de destaque para os yubenses, no que diz respeito à preservação de suas atividades culturais a partir da década de 1960.

[27] *Shodō* (書道) significa, em japonês, *o caminho da escrita*, em que '*shō*' exprime o ato de representar letras e palavras com métodos e formas variadas. A caligrafia japonesa visa dar vazão às emoções através da escrita e é uma arte e disciplina ensinada às crianças japonesas durante a educação primária. É praticada tanto com caracteres ideogramáticos – *Kanji* – quanto com os fonéticos – *Hiragana* e *Katakana*. A caligrafia é conhecida por exigir alta precisão do calígrafo, cada caractere dos kanji devem ser escritos segundo uma ordem de traços específica, aumentando dessa forma a disciplina necessária daqueles que praticam esta arte. A liberdade de cada artista nesse gestual e interpretação é o que determina o estilo individual (JAPAN HOUSE, INTRODUÇÃO AO SHODO, 2024).

Figura 28. Constelação de imagens classificadas dentro da categoria *prática artística* (2024)



Fonte: O autor, 2024.

Neste primeiro arranjo de imagens, trago os registros do *ballet* de Yuba, que constam nos catálogos da coleção Yuba, bem como no fotolivro Yuba de Lucille Kanzawa.

No fragmento mostrado na figura 29 a seguir, temos registros mais antigos do corpo de *ballet* yubense em quatro momentos distintos de prática. Os dois primeiros com um figurino confeccionado a partir de motivos gráficos, em setas apontadas para baixo, criando uma sensação de movimento aos corpos que os vestem. Na primeira foto o traje assemelha-se a um vestido alongado sem mangas, ou mesmo um conjunto de blusa com saia, enquanto o segundo assemelha-se ao que atualmente se chama de *body,* um tipo de veste utilizado desde de situações casuais até como figurino de performances, por se tratar de uma peça que cobre principalmente a região do tronco e proporciona grande mobilidade dos membros superiores e inferiores.

As bailarinas se posicionam em um primeiro momento de maneira estática, como iniciando uma apresentação, seguida de uma imagem que mostra as bailarinas em uma outra postura, de braços e pernas abertos. Nestas duas composições, o palco é dividido em degraus que elevam o corpo de *ballet* dentro do enquadramento que destaca as nuvens e o céu acima das bailarinas. O palco é composto de duas cores em alto contraste, uma escura e outra clara, assim como são os trajes das bailarinas.

Figura 29. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *prática artística* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Ainda com relação à figura 29, nota-se outros momentos do corpo de *ballet* yubense. Estas duas fotos parecem citar o momento de ensaios. Nestas fotos vemos as bailarinas trajando calças com barra até os joelhos, os pés descalços e aterrados, camisas curtas amarradas em nó na cintura e cabelos presos em coque. Na foto em sequência notamos a primeira bailarina em primeiro plano, em uma posição de instrutora para as demais, que acompanham seus movimentos, trajando um figurino de saias curtas e estruturadas, uma blusa rente ao corpo, sem mangas e um chapéu de aba. Novamente, nota-se que todas as bailarinas ensaiam descalças, com os pés na terra.

A informação sobre a identidade da instrutora presentes nestes registros veio a partir de trocas de mensagens com Aya Ohara, em que a bailarina yubense esclareceu que o corpo de *ballet* desde a década de 1960, período em que estes registros são datados, trabalhou a dança contemporânea em suas apresentações, e que a instrutora em questão é sua mãe, a bailarina Akiko Ohara. estas informações não constavam nos catálogos da marca Fernanda Yamamoto e tampouco no fotolivro Yuba de Lucille Kanzawa.

No ano de 1961, a chegada do escultor Hisao Ohara e da bailarina Akiko Ohara assinala uma nova fase cultural para Yuba, em que há a construção do Teatro Yuba. Mariana Watanabe Barbosa (2019) salienta que pelo fato de Akiko Ohara[28] dispor de certo prestígio profissional no Japão, Isamu Yuba reconheceu a importância em investir em uma estrutura aprimorada para os treinos de *ballet*.

A partir dos esforços de toda a Comunidade, a edificação é erguida em apenas uma semana, para que assim fosse possível realizar as apresentações de Natal daquele ano. Desde esta ocasião, torna-se rotina o treino de *ballet* na Comunidade (YUBA, REKISHI, 2024).

A década de 1960 é marcada por diversas apresentações do *ballet* através de financiamento obtido pelo Secretário do Interior do Estado, Dr. Juvenal Rodrigues de Moraes, cerca de 10 cidades do interior e na capital paulista, no ano de 1966 no Cine Niterói (YUBA, REKISHI, 2024).

Na década de 1970 ocorrem outras atividades do grupo, como a apresentação em Brasília, a convite da então Primeira-Dama, Garrastazu Médice. Nesta década, o ballet tem a oportunidade de realizar uma excursão ao Japão e representar o Brasil na comemoração de 70 anos da Imigração Japonesa. Já no ano de 1986, o ballet Yuba é convidado pelo governo paraguaio a se apresentar no Teatro do Estado em Assunção, em comemoração aos cinquenta anos de Imigração Japonesa no Paraguai (YUBA, REKISHI, 2024).

Os anos 1990 marca a turnê realizada pelo *ballet* em território japonês, sendo treze localidades e dezesseis apresentações somadas. Os anos 2000 também trouxeram diversas oportunidades de apresentações do *ballet* em diferentes estados brasileiros, com destaque para a apresentação em comemoração ao Centenário da Imigração Japonesa ao Brasil, assim, desde a década de 1960, o grupo totaliza mais de 860 apresentações realizadas (YUBA, REKISHI, 2024).

---

[28] Nascida no Japão em 1935, iniciou seus estudos no ballet aos 12 anos e aos 15 anos tornou-se assistente nas aulas dentro da academia Nitsuko Ando. Em 1961, imigra ao Brasil junto de seu companheiro, o escultor Hisao Ohara e se instalam em Yuba, Mirandópolis, São Paulo. Desde então coreografa e ensina o *ballet* dentro da Comunidade (MARQUES;CARVALHO; MARUYAMA, 2021).
Seu prestígio na área da dança também se deve ao fato de no Japão ter sido parceira de Tatsumi Hijitaka, criador da dança Buntoh, gênero desenvolvido na década de 1970, no contexto do Japão pós-Guerra. A dança traz referências às vanguardas europeias, como o surrealismo e o expressionismo, e também ao teatro japonês, como o Nô e o Bugaku (WATANABE BARBOSA, 2019).

Trazendo para um contexto contemporâneo, parte das imagens que compõem o catálogo bege da coleção Yuba retratam duas yubenses, Marian e Aya Ohara[29] apresentando um número de dança, no palco do teatro Yuba.

Figura 30. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *prática artística* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Nestes registros as sombras dominam os enquadramentos, deixando apenas as silhuetas das bailarinas e os tecidos de suas vestes que se movimentam conforme a coreografia capturada pelas lentes da câmera de Lucille Kanzawa. A ambientação do palco de Yuba com a iluminação de alguns canhões de luz traz uma ideia de ensaio ou mesmo de um espetáculo em curso. Aquilo que se destaca são as cores amarelo, azul e o preto das sombras e do palco.

Aqui, novamente nota-se o uso de peças da coleção Yuba como uma forma de reidealizar a prática de dança, a partir do uso das indumentárias criadas e postas em cena por mulheres yubenses. Agora o resultado se difere do que fora visto anteriormente no capítulo *trabalho*, em que os conjuntos de indumentária são utilizados como meio para criar imagens que divergem do contexto de trabalho rural yubenses, visto que neste contexto, as indumentárias abrigam e se mesclam aos corpos dessas bailarinas, fazendo parte da cena, participando e reafirmando esta prática de dança retratada. Aquilo que ocorre neste contexto é um processo de significação afirmativo, pois o sentido da prática da dança, do movimento coreografado está ali sugerido nas imagens, diferente de outrora em que as indumentárias

[29] Marian é membro de Yuba, responsável pela produção de vassouras de palha (WATANABE BARBOSA, 2019). Aya Ohara é bailarina e coreógrafa, ex membro de Yuba, filha de Akiko e Hisao Ohara. Freqüentou as aulas de Dança do Studio Noriko Ando, no Japão. Formou-se na Kanto International High School, Tóquio, em 1991. Ingressou no grupo SHIKI (1991-1993), célebre companhia de teatro musical do Japão. Retornou ao Brasil, reintegrando-se ao *Ballet* Yuba, lecionando dança, participando como bailarina e coreógrafa das apresentações do grupo em todo o Brasil. Ingressou no corpo docente de *Ballet Stagium,* Escola Franz Shubert e Voice Centro de Desenvolvimento Artística e Musical. Atualmente leciona no curso de dança na Escola Heisei e no Jardim Episcopal em São Paulo. Desde 2009, coordena o Ponto de Cultura Cultivar a Arte, da Associação Comunidade Yuba (Mirandópolis/SP). Disponível em < https://www.linkedin.com/in/aya-ohara-3145a521/?originalSubdomain=br>. Acesso em 24 de Set. 2024.

corroboram para o processo de significação, no contexto do trabalho rural, o de contraste e de negação.

Com este processo, é possível inferir que o acionamento do dispositivo retórico de Fernanda Yamamoto, como anteriormente explicado no capítulo *Trabalho*, novamente está presente pela reidealização criada a partir de seus conjuntos de indumentárias e imagens produzidas para o catálogo, sendo aqui um processo que chamo de *reencenação.* Podemos pensar que trata-se de uma reencenação da prática de dança yubense para contribuir para as versões de Fernanda Yamamoto sobre os yubenses e sobre a prática de dança em Yuba. As mulheres yubenses dançam no palco de Yuba, deixam seus corpos em movimento serem registrados, enquanto Fernanda Yamamoto e sua equipe organizam o registro deste momento.

Existe um conjunto de tensões na construção destas imagens, por haver uma disputa de enunciações feitas, tanto pela dança das bailarinas, quanto por Fernanda Yamamoto e seu processo criativo e produto.

Ainda que haja o ocultamento de seus rostos, existe ali a enunciação de seus corpos em movimento, dizendo ao observador do que se trata o *ballet* em Yuba, fazendo menção à história da Comunidade.

Apesar do ocultamento de diversos detalhes da indumentária criada por Fernanda Yamamoto e trajada pelas bailarinas, existe a presença das cores e do movimento tão característico do trabalho da designer. Existe a intencionalidade de Fernanda Yamamoto em produzir nestas imagens não somente ideias sobre seu trabalho, como também informar suas versões sobre a prática artística em Yuba.

Podemos assim, retomar o argumento de Shohat e Stam a partir de Bakhtin (2006) em que os autores lembram do caráter social da arte por produzir uma *enunciação* situada historicamente onde se estabelecem uma rede de signos endereçadas de e para sujeitos constituídos social e historicamente, de acordo com suas particularidades de contexto.

No caso de Fernanda Yamamoto e a prática de dança yubense, esta rede de signos estabelecida traz tensões sobre como é a prática de dança dentro de Yuba e como isto está sendo atravessado pela coleção Yuba. Assim, existe a comunicação desta prática a partir de códigos que são historicamente presentes na Comunidade, e outros códigos inseridos a partir da experiência junto a estilista. Neste embate, outras versões acerca desta prática artística são propagadas e postas em circulação a partir da confecção da coleção e seu catálogo.

Alguns destes códigos podem ser vistos como no caso das fotografias antigas do *ballet* de Yuba (figura 29). A iluminação e a indumentária são parte destes códigos, bem como os passos ensaiados.

Se anteriormente se praticava o *ballet* trajando roupas estruturadas, rígidas, com motivos geométricos, cabelos presos sob céu aberto, aquilo que é visto a partir das imagens contidas no catálogo bege da coleção (figura 30) é de oposição: jogos de iluminação, prevalecimento das sombras, ocultamento de expressões e detalhamento de indumentária, fluidez e leveza de figurino, cabelos soltos e a estrutura de palco.

Não somente pela atualização que a prática sofreu da década de 1960 até os dias atuais, mas pelo intuito de produzir e fazer circular versões próprias da prática de dança yubense a partir da percepção e da produção de significados por Fernanda Yamamoto assumidos em seu trabalho.

Conforme advogam Ella Shohat e Robert Stam em menção a Bakhtin (2006), não se trata de pensarmos a prática artística enquanto a reprodução de uma realidade preexistente, mas compreendê-la enquanto discursiva, produtora de enunciados que trazem consigo discursos ideológicos e perspectivas coletivas.

Pensar na prática artística, a partir desta perspectiva, é assumir ainda seu aspecto político. Portanto questionar seu caráter produtivo e discursivo, investigando de quem e para quem esses enunciados estão sendo produzidos e postos em circulação. E sob este aspecto político, a prática artística assume esse lugar da delegação de vozes, ou seja, quem detém poder sobre a produção destes enunciados (SHOHAT; STAM, 2006).

Entretanto, podemos retomar a problematização em Simioni (2004) dos modos como homens e mulheres artistas historicamente são colocados em relação de desigualdade. Apesar da prática artística possuir este potencial político de inclusão, ainda sim existem as tensões que desdobram juntamente dos enunciados que estão sendo produzidos e postos em circulação sobre esses e essas artistas, aqui yubenses, de forma que até mesmo Yuba é afetada. Poderemos perceber essas nuances destas relações, a partir da análise de imagens ao decorrer deste capítulo.

Retomando a complexidade do pensar da orquestração de Fernanda Yamamoto em produzir suas versões a respeito de Yuba a partir de suas imagens, prosseguimos com as análises de imagens adiante.

A figura 31 traz três registros da prática de violoncelo, em três períodos e eventos distintos.

A primeira imagem traz a yubense Asaka Ohara tocando o instrumento, junto de uma criança que repousa sua cabeça em seu ombro, acompanhando os movimentos do arco tocar as cordas. Aqui o registro está em preto e branco, em posição ortogonal da câmera, com luz difusa na parte iluminada da cena.

Das vestes que aparecem retratadas, temos trajes casuais, uma blusa com as mangas arregaçadas para cima e uma calça curta, e sandálias calçando os pés.

Ambas as figuras sentam-se em um largo banco de madeira, posicionado à entrada de uma construção, como uma residência.

Na composição também o posicionamento de dois chapéus de palha, uma vassoura de palha quase deixando o enquadramento da fotografia, e uma gaiola de pássaros logo acima.

Aqui, o instrumento não está localizado em uma ocasião formal, dentro de um auditório, mas dentro de um contexto rural, em um espaço domiciliar.

No registro seguinte, temos uma outra yubense a praticar com arco e violoncelo, assim como o registro anterior, sentada à entrada de uma construção residencial, em uma varanda. A parte mais iluminada é a área externa, enquanto a prática se dá na sombra, com uma iluminação difusa. Nota-se a estrada de terra batida e vegetações ao fundo na composição, em um enquadramento lateralizado.

Neste registro, vemos a yubense trajando peças de indumentária da coleção Yuba, adicionando uma outra camada de interpretação para esta cena. Se no primeiro registro, nos deparamos com uma Asaka Ohara trajando vestes comuns ao contexto yubense, dentro desta cena cotidiana de aspecto doméstico, neste outro registro observamos que existe esta montagem de uma retratação imaginada, idealizada por Fernanda Yamamoto, em posicionar um membro da Comunidade em sua prática com o violoncelo, em uma varanda, mas trajando suas criações, como parte dos registros do catálogo da coleção Yuba.

O terceiro registro mostra Asaka Ohara novamente, agora no momento da abertura do desfile de Fernanda Yamamoto na Semana de Moda de São Paulo, 2019.

A yubense aparece sob um ponto de iluminação dura, em um cenário escuro, com ranhuras onduladas, preenchidas por tons quentes, trajando um conjunto de indumentária de blusa de gola alta e calça plissadas, em tons cinza, da coleção Yuba. Asaka toca a canção *Taiyou ga atsui kara,* composição de Mazakatsu Yazaki e Setsuko Yuba, ambos membros da Comunidade.

Figura 31. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *prática artística* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Apesar dos registros mostrarem figuras isoladas em seus ensaios com o violoncelo, esta prática faz parte dos ensaios da orquestra, em que também é praticado o violino. Os ensaios contam com menos pessoas, em que o repertório transita entre clássicos da música erudita, como Can Can de Jacques Offenbach, músicas de autoria de alguns moradores de Yuba e até mesmo Aquarela de Toquinho. Todos os instrumentos tocados são de produção yubense (WATANABE BARBOSA, 2019).

Estes três registros demonstram que as fotografias que compõem os catálogo da coleção Yuba e o fotolivro Yuba de Lucille Kanzawa não foram projetados para trazerem um relato daquilo que seria o cotidiano yubense. A aula de orquestra é outro momento de prática artística em grupo, o que não foi privilegiado pelas edições tanto dos materiais de Fernanda Yamamoto quanto da obra de Lucille Kanzawa.

Fato este que remete o observador à prática do violoncelo sobre a do violino, e o caráter do ensaio coletivo para uma prática solitária. Esta edição de um fato, nos remete a construção de uma outra narrativa, a qual segue subjacente a ideia de coletividade que é é propagada em relatos de Fernanda Yamamoto, Lucille Kanzawa, os materiais jornalísticos sobre Yuba e até mesmo o trabalho de Mariana Watanabe Barbosa.

Nesta contradição articulada a partir da construção imagética, podemos pensar na versão que privilegia uma ideia do artista concebida a partir da delimitação pela genialidade. Els Lagrou (2009) nos lembra sobre como historicamente, dentro do pensamento ocidental pós Iluminista, a figura do artista gênio era referido como fonte de inspiração e de legitimação, agente único nos processos de relações e interações que permeiam a sua obra. Conforme

Overing (1991) esse fato demonstra a dificuldade que o pensamento ocidental encarou ao tratar a criatividade e a autonomia pessoal divorciadas da vida social. Assim, o artista estaria livre das limitações do *senso comum,* em que a ideia de coletividade estaria associada à coerção, em que a criatividade é uma característica externa à sociedade.

Ao pensar ainda sobre as privações e dificuldades enfrentadas pelas mulheres artistas desde o século XIX (SIMIONI, 2004), podemos pensar que, existiria um cenário progressista em relação ao acesso à prática artística das mulheres yubenses, visto que todos podem ingressar e atuar na orquestra, no teatro e no *ballet* em Yuba. Entretanto, se não existiria uma diferenciação de níveis de habilidades entre os praticantes, porque as mulheres yubenses não ganham tanto destaque como os homens yubenses neste legado artístico construído ao longo destes anos em que Yuba foi fundada?

Me ocorre este questionamento, visto que, apesar da imagem de Asaka Ohara ser vinculada tanto no catálogo da coleção Yuba, quanto no fotolivro, o destaque em seu nome não existe. Houve certa dificuldade em identificar as mulheres yubenses retratadas nestes registros de prática artística, mesmo que essas imagens, no caso do instrumentista, possa sugerir que a ideia de genialidade possa estar em tensionamentos, visto que existe a retratação destes dois tempos distintos (uma fotografia em preto e branco do fotolivro, em uma varanda, e a fotografia colorida, em trajes de Fernanda Yamamoto, na abertura do desfile de 2018). Todavia, mesmo com esses registros de momentos diferentes, não foram localizados registros da orquestra de Yuba se apresentando assim como o *ballet* yubense, o que poderia corroborar com uma ideia de que Asaka Ohara fosse uma instrumentista atrelada a uma prática individual e solitária, quase que em diálogo a imagem do gênio, mas não alcançando este *status* em vista dos registros diferenciados com seu violoncelo, e da dificuldade em identificar sua identidade, até mesmo pelas informações disponíveis sobre o fotolivro e os catálogos.

A omissão ou o ocultamento da prática em grupo dos ensaios de orquestra nestes registros aproximados conforme a figura 31, proporcionam a sugestão de uma independência da figura das violoncelistas em relação ao restante da Comunidade, como que presumindo uma habilidade que se destaca dos demais ou a auto suficiência destes membros em detrimento do coletivo. O que rompe completamente com aquilo prezado nas aulas de *ballet,* onde não há diferenciação por nível de habilidades.

Tal fato contradiz uma narrativa principal que explicita o valor coletivo de prática em grupo, e hierarquiza as práticas realizadas dentro da Comunidade.

Não se trata em dizer que há um descaso ou a intenção de manipular a narrativa sobre a prática artística yubense, mas problematizar as escolhas feitas para compor as imagens que

constroem essa narrativa. O dispositivo retórico de Fernanda Yamamoto em trabalhar seus conjuntos de indumentárias em parte destes registros, sugere a trajetória de Asaka Ohara como uma figura sob este aspecto da artista genial, em que no registro em preto em branco ela pratica o violoncelo trajando uma camiseta com as mangas erguidas, calças curtas e sandálias, para um outro momento, anos depois, sob um palco com holofote apontado, tocando o violoncelo em trajes plissados. Tais imagens, especialmente ao tratarmos dos conjuntos de indumentárias presentes, retratam essa versão que Fernanda Yamamoto traz a respeito da prática do violoncelo e dos ensaios de orquestra em uma classificação de valor mais alto para apreciação.

Ainda tratando de aspectos mais individuais sobre a prática artística em Yuba, temos as imagens que compõem o fragmento de constelação (figura 32), retratando alguns yubenses no momento da preparação e entrada em cena no teatro de Yuba.

Figura 32. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *prática artística* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Na primeira figura acompanhamos uma yubense adentrando o camarim escuro, com uma pequena luminária e um espelho sob uma bancada. Na adjacência, vemos alguns figurinos de cores, texturas e padronagens variadas. Apesar dos poucos focos de luz da composição, nota-se a presença de outro traje da coleção Yuba, feito em malha, com franzidos e as costas à mostra.

Na foto seguinte, temos um cortineiro trajando vestes escuras e um lenço envolvendo sua cabeça. Sua pose é de certa indiferença, apoiando uma mão em sua coxa e o cotovelo na manivela de madeira que controla a descida e subida das cortinas do palco no teatro Yuba.

As últimas duas fotos, revelam a figura de uma atriz yubense em dois momentos: o primeiro momento mostra sua a preparação de sua maquiagem e caracterização para o espetáculo. Ela se encontra em um ambiente escuro, de frente a um espelho, trajando um quimono branco, acertando detalhes de sua maquiagem.

No segundo momento, a atriz adentra o espetáculo, em vestes brancas, levando junto de si algo envolto em um tecido em vermelho escuro.

Estes momentos ilustrados pelas fotos da figura 32 demonstram ao observador como é o processo pré-espetáculo do teatro de Yuba. Diferente dos demais registros até então discutidos, temos a presença de luz de modo mais pontual, ocultando uma composição mais preenchida de objetos, e ainda destacando a ação das pessoas registradas.

Outro aspecto que permanece nestes registros é o isolamento destas figuras, são retratos individuais, em que os retratados estão alinhados à preparação para o teatro, mas dentro de enquadramentos fora de qualquer companhia ou agrupamento.

A escolha por composições mais escuras, com destaque para as indumentárias e expressões dos retratados remetem a uma de conexão com a cultura japonesa, como anteriormente comentado por Watanabe Barbosa (2019) sobre a importância da preservação de certos costumes e tradições, e isto também estaria atrelado a conformação de sua própria identidade enquanto Comunidade.

Diferentemente dos registros da prática do violoncelo, o teatro retratado no fotolivro Yuba de Lucille Kanzawa traz alguns momentos de espetáculos, destacando a participação dos membros nesta prática, conforme a figura 33 a seguir.

Figura 33. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *prática artística* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

A primeira foto retrata uma yubense com faixa na cabeça, apoiada em uma superfície escura com seu reflexo aparente. A composição ao fundo mostra uma mescla de sombras e alguns objetos sem uma definição precisa, onde a cena é iluminada por uma fonte luminosa quente, em tons avermelhados.

A foto seguinte traz uma peça, com figurino remetendo a uma peça japonesa de época. Nesta cena, vemos dois atores em diálogo em primeiro plano, e as silhuetas de outras duas figuras nas sombras, em um plano afastado.

A terceira foto, assim como a primeira, traz uma cena escura com uma fonte luminosa em tons vermelhos, destacando o movimento realizado pelo corpo de *ballet* durante sua performance no palco do teatro Yuba.

A quarta foto retrata outro espetáculo de dança, em que há dançarinos trajando roupas azuis (em posição próxima ao chão) e vermelhas (em uma posição de elevação). Novamente o registro privilegia o movimento dos bailarinos em sua coreografia.

Mariana Watanabe Barbosa (2019) relata em sua pesquisa a designação dos yubenses a partir da diferenciação para com os brasileiros e os japoneses. Não são japoneses, mesmo que a fundação de Yuba se propusesse a conservar as tradições e costumes de seus imigrantes. Também são brasileiros, por meio da mistura entre elementos regionais aos costumes japoneses preservados em Yuba. A autora relata que em conversa com Aya Ohara, a bailarina se identifica enquanto japonesa, brasileira e Yuba. Já Masakatsu Yazaki diz que em Yuba nasce uma outra cultura, pois apesar de manterem o idioma, hábitos alimentares e tradições japonesas, estes aspectos se amalgamaram junto do local (DISCOVERY NIKKEI, 2016, s/p).

Tradições, costumes, hábitos, práticas, artefatos, elementos que antes eram tidos como japoneses são diferenciados com a atribuição de outro significado. Os yubenses se apropriam de tais elementos e os colocam em outra chave de entendimento. São yubenses.

A figura 34 trago novamente estas duas fotografias que também compuseram a constelação *Trabalho,* tratada anteriormente.

Estes dois registros trazem duas mulheres yubenses em uma espécie de estufa, realizando um gesto em direção às plantas cultivadas na Comunidade. Nestas duas cenas, a luz do Sol não ilumina diretamente as mulheres da cena, ocultando as suas faces, contornando suas silhuetas, marcadas por suas vestes.

Estas vestes são criações de Fernanda Yamamoto. Sendo um vestido amarelo de malha e uma túnica com saia. Na primeira fotografia os franzidos da malha recobrindo o corpo da yubense são destacados em uma cor amarela semi iluminada. Na segunda fotografia, o destaque fica na túnica em tom terroso, esvoaçando como uma capa.

Figura 34. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *prática artística* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Conforme discutido anteriormente junto a categoria *Trabalho,* verificamos que Fernanda Yamamoto utiliza de suas coleções para a construção de seu discurso artístico, no caso de Yuba, a designer propõe formas de se imaginar a Comunidade a partir de suas criações. Com isto, a designer elabora seu dispositivo retórico composto por um regime visual que indica modos de se olhar para Yuba, bem como pode ser verificado na figura 34.

Existe aqui o processo de reidealização conforme discutido anteriormente, que aqui cito como reencenação. Reencenação por tratar de uma espécie de prática que se utiliza da prática artística para simular uma nova situação de conteúdo estético fora de seu contexto habitual. Nos registros presentes na figura 34 não temos nem as mulheres de Yuba em seu trabalho de cultivo de vegetais, tampouco as mesmas em sua prática artística de dança, canto ou teatro. Temos aqui uma prática simulada, arquitetada por Fernanda Yamamoto em tentar fazer com as yubenses mesclem as duas práticas que são fundamentais para a constituição da identidade yubense, o trabalho e a prática artística.

Do mesmo modo que Fernanda Yamamoto aciona o conceito de identidade cultural a partir do uso da transparência, conforme anteriormente verificado em relatos de Fernando Jeon (2022), temos que a sobreposição de camadas que fazem alusão a questão identitária nipo brasileira, a designer lança mão deste recurso como uma forma de reforçar sua argumentação acerca da aproximação entre trabalho rural e prática artística presentes em Yuba, também o faz

ao utilizar de parte de suas indumentárias em retomar este aspecto nos registros fotográficos de seu catálogo. Tanto o movimento quanto a transparência do tecido esvoaçante que a mulher yubense na segunda fotografia da figura 34 traja, faz menção ao intento da designer em propor uma retórica que busca borrar essas delimitações que são organizadas e significadas pelos próprios yubenses. A delimitação entre o trabalho e a prática artística em Yuba, contribui para o estabelecimento de critérios que contribuem para o entendimento de uma identidade yubense, a partir de sua experiência relacional em comunidade, e em comparação a outros aspectos entendidos como brasileiros e japoneses.

Aqui, Fernanda Yamamoto parece desejar, a partir do acionamento de seu dispositivo retórico, o embaralhamento destes critérios, destas delimitações que servem a organização social de Yuba e por conseguinte seu entendimento sócio cultural enquanto yubenses.

A figura 35 traz dois retratos de duas yubenses que se destacam na história de Yuba. Uma, por se tratar de Katsue Yuba, filha do fundador da Comunidade, e Akiko Ohara, bailarina com um papel importante para a ampliação da valorização e da estruturação da prática artística em Yuba.

Na primeira cena vemos Katsue Yuba em um quarto. Em primeiro plano temos uma pasta aberta com suas ilustrações feitas em carvão de retratos de yubenses. Katsue posa sentada sobre uma cama, cabisbaixa, junto a alguns travesseiros, cadernos, um chapéu com um banco servindo de mesa de apoio ao seu lado. Logo atrás, recai como uma cortina o tecido com a estampa Retratos, em que a ilustradora pode contribuir na composição desta obra para a coleção Yuba de Fernanda Yamamoto. A parede da composição traz alguns quadros próximos a um armário de madeira. Nesta parede, notamos uma parte mais lisa e outra texturizada, deixando parte da estrutura interna a mostra, marcada ainda por uma mão impressa, provavelmente datada da época em que a edificação fora construída.

Na segunda cena, temos o retrato de Akiko Ohara trajando um vestido Fernanda Yamamoto em malha vermelha, com detalhe em *degagé*, e saia em camadas, de pés descalços, sobre uma plataforma sob a grama, situada no jardim de esculturas de Yuba. Obras estas de autoria de seu antigo parceiro, o escultor Hisao Ohara. Algumas esculturas estão sob a mesma plataforma que Akiko Ohara, e outras duas em um plano mais aproximado, em uma composição sob o céu nublado. Ao fundo se vê uma casa próxima a uma palmeira e outras árvores e vegetações.

A escolha de posicionar Akiko junto das obras de seu antigo companheiro de longa data pode acionar diferentes afetos no que se refere à memória da família Ohara, à memória de

Yuba, especialmente com relação às contribuições do escultor pelos seus pares e por sua terra nova, no interior de São Paulo.

Figura 35. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *prática artística* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Todavia, podemos ainda problematizar esta imagem a partir da contextualização de Ana Paula Simioni (2004) a respeito da escultura em tempos passados.

A autora pontua que a escultura é o maior alvo dos cercamentos sociais que as mulheres artistas enfrentaram durante longos anos, especialmente no contexto do século XIX. Se neste período as artistas eram impossibilitadas de acessar a uma formação artística acadêmica, angariar prêmios e condecorações pela excelência de seu trabalho, ou mesmo usufruir do reconhecimento enquanto artista por parte da crítica especializada, no âmbito da escultura esta problemática era potencializada (SIMIONI, 2004).

Historicamente, a escultura fora associada às masculinidades, por tratar-se de uma prática artística que demandava um desempenho físico elevado, em contato direto com a matéria prima. Esta crença ia na contramão da situação da mulher em sociedade, referida como o *sexo frágil,* de corpo delicado, com debilidades em potencial. Outros agravantes no contexto nacional pós abolição: uma atividade mecânica que fora em primiero momento tratada como ofício, e por conseguinte, relacionada aos negros e mestiços, sendo assim inferiorizada. E ainda, o alto custo da matéria prima e a necessidade de mecenato para subsidiar tal prática (SIMIONI, 2004).

Dado esse histórico, existe ainda uma possibilidade de problematizarmos a inserção de Akiko Ohara junto da produção de Hisao Ohara.

É sabido que ambos se destacaram pela produção artística em suas vertentes, entretanto, em uma composição de cena e fotografia em que Akiko se destaca pelas vestes vermelhas, junto ao jardim de esculturas, sendo ela uma reconhecida bailarina por excelência, nota-se o estabelecimento de uma relação hierárquica entre tais práticas.

Mesmo o *ballet* sendo uma prática física, a qual demanda tamanho esforço, dedicação e técnica, sendo estes valores prezados para a execução do trabalho, da vitalidade e do ser humano em sociedade, existe este momento de enfoque na produção de Hisao Ohara, mas com a presença de sua companheira.

De fato, sendo a coleção Yuba e os respectivos catálogos uma ode à Comunidade por parte da intenção de Fernanda Yamamoto e sua equipe, a escolha de registrar Akiko Ohara com seu semblante de olhar distante, sem direcionar seu olhar para a câmera, trajando um vestido vermelho e de pés descalços no jardim de esculturas, evoca uma atmosfera quase que lúgubre, na figura da viúva, como se resistisse apenas a memória de seu companheiro, seu trabalho e a falta deixada.

Nesta imagem, perde-se a oportunidade de se celebrar também o trabalho e legado de Akiko Ohara enquanto bailarina, instrutora e diretora do corpo de dança da companhia yubense.

Se em registros anteriores, podemos ver Akiko Ohara e Marian sendo registradas em um improviso de paços de dança, reforçando suas aptidões e desenvoltura técnica para se pensar a prática artística em Yuba, o mesmo não é feito em relação aos momentos de registro protagonizados por Akiko Ohara. Mesmo que a escolha fosse direcionada em virtude de condições físicas ou debilidades, ainda sim seria possível fazer menção ao seu legado enquanto uma artista de destaque, quem contribuiu e contribui para a existência de Yuba, em detrimento de uma construção imagética que deixa lastro para se pensar a figura da bailarina enquanto suplementar, um anexo de seu companheiro e também artista.

O que nos faz retomar as considerações de Simioni (2004) sobre a forma como as mulheres artistas estavam relegadas ao *status* de amadoras, por meio da deslegitimação e da invisibilização de seus trabalhos e das dificuldades para uma formação enquanto artista. De fato, não seria o caso de Akiko Ohara, em virtude de sua formação, atuação profissional e reconhecimento, todavia, aquilo que é atestado por essas imagens desvela que ainda há disparidades de tratamento e reconhecimento entre artistas homens e mulheres, mesmo dentro de um contexto em que a prática artística e seu desempenho seriam idealmente não hierárquicas.

Ao pensarmos no legado yubense e em sua história, e também da história contada sobre Yuba, a partir do trabalho de Fernanda Yamamoto e sua equipe, poderíamos assumir que determinados nomes destes sujeitos se destacaram, em virtude de um modo convencional de se tratar dos registros e da forma de se relatar os fatos de tempos passados. Nomes como Isamu Yuba, Katsue Yuba, Hisao Ohara e Akiko Ohara ganham relevo pelo protagonismo na participação ativa da fundação e desenvolvimento da Comunidade. Entretanto, existe uma hierarquia que se instaura entre essas figuras, a partir de seu legado e suas contribuições.

Esta desigualdade pode ser verificada a partir da diferença que se estabelece especialmente pelos retratos destes yubenses, assim como seu ocultamento.

A todo momento, em registros que se tem sobre Yuba e sua história, os nomes de Isamu e Hisao são difundidos, devido a sua importância para a Comunidade, mas assim não o é em relação às suas imagens. Sua presença é abstrata e paira na importância apenas no campo das palavras, o que não ocorre com as figuras de Katsue e Akiko. Suas figuras, seus corpos são registrados, seus nomes são citados também por suas contribuições e admiração a elas direcionadas.

Entretanto, vale lembrar que nas imagens da década de 1960, em que o corpo de *ballet* yubense é retratado, a figura central da instrutora é Akiko Ohara, e somente foi constatado tal fato a partir da consulta que obtive através de sua filha, Aya Ohara. Em outras palavras, em diversos registros históricos de Yuba, a figura de Akiko perde seu destaque a partir deste ocultamento, sendo que estes mesmos registros também compõem estas outras fontes documentais, aqui tratadas nesta tese: os catálogos Yuba e o fotolivro Yuba.

Nesta conjuntura, podemos pensar que no caso destes artistas yubenses, o nome já demonstra e é suficiente para evocar sua reputação, respeito e legado para com Yuba e sua história, enquanto que para as artistas yubenses nem mesmo as imagens dão conta de veicular suas contribuições para com o coletivo, sua formação e capacitação profissional e sua individualidade, visto que muitas vezes sua identificação é acompanhada pelos referentes a *filha de; filha do fundador* ou *esposa de; mulher do escultor; companheira do escultor.*

Voltando a atenção para a imagem de Katsue Yuba, podemos citar aquilo que Mariana Watanabe Barbosa (2019) relatou ter experienciado junto da filha de Isamu Yuba.

A autora narra que na Comunidade existe um grande respeito pelos antepassados, principalmente a primeira geração que participou da fundação. Katsue Yuba, desenvolveu o livro, ainda não publicado, *Os bravos pioneiros,* contendo suas impressões acerca da primeira geração yubense.

Neste livro, consta a série de retratos ilustrados por Katsue, de cada membro da primeira geração, ilustrações estas que serviram de material para a produção da estampa *Retratos* de Fernanda Yamamoto. Katsue Yuba diz que a escrita funciona como uma forma de respeito *aos que vieram antes e se foram*.

Na estampa *Retratos* que compõem a Coleção Yuba, as ilustrações em carvão dos membros da primeira geração de yubenses, feitas por Katsue Yuba, foram digitalizadas e trabalhadas como uma estampa corrida em um tecido translúcido.

Novamente, nota-se aqui o recurso da transparência de tecidos sendo utilizada como referencial para se falar sobre a identidade nipo-brasileira, assim como anteriormente comentado por Fernando Jeon. Existe a possibilidade das camadas serem sobrepostas e ainda sim serem distinguidas entre si, assim como existem as diferenças entre as identidades brasileira, japonesa e yubense.

Essas camadas poderiam se relacionar ao que Stuart Hall (2006) concebe enquanto identidade cultural, ou seja, posições de sujeito atribuídas a determinados indivíduos, em que estes se constituem socialmente e culturalmente. Uma das principais fontes desta conformação advém da identidade nacional.

A identidade nacional, por sua vez, não se trata de uma característica de nascença, mas aspectos que são formados e transformados no interior da representação. Hall explica que nos reconhecemos como parte de uma nação devido ao modo como aquela nacionalidade é representada a partir de um conjunto de significados dentro da cultura nacional. Segundo o autor, a nação é uma entidade política e produtora de sentidos, portanto exerce o poder sobre os indivíduos a respeito de seu pertencimento e lealdade (HALL, 2006).

Apesar de Yuba não se tratar de uma nação, alguns destes aspectos que enquadram o conceito de identidade nacional e de nação podem ser alocados ao contexto yubense. A partir da identificação, investimento e afirmação de sua identidade, seus membros se reconhecem enquanto parte da formação da Comunidade idealizada por Isamu Yuba e *os bravos pioneiros*, citados na produção de Katsue Yuba.

A filha de Isamu Yuba, dizia que escreve para as pessoas não serem esquecidas, pois, segundo ela "as pessoas precisam saber quem veio antes, tem que poder contar" (WATANABE BARBOSA, 2019, p.54).

A respeito disto, temos que uma cultura nacional (neste caso, local) é composta por símbolos e representações. Ela é entendida “enquanto discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos“ (HALL, 2006, p.50).

Este discurso, produz sentido, gera identificação e assim são formadas as identidades. Neste processo de produção de sentidos, residem nas estórias contadas, nas memórias que conectam passado e presente, e as imagens produzidas (HALL, 2006).

Tanto a produção artística de Katsue Yuba quanto a de Fernanda Yamamoto na elaboração das ilustrações dos pioneiros de Yuba e a posterior produção da estampa *Retratos* corroboram com esta produção de sentido que sustenta não só a conformação desta identidade local, yubense, brasileira-japonesa, dentro de uma cultura local, yubense-nipo-brasileira, como também molda a forma como Yuba é imaginada.

Em Hall (2006); Anderson (1983) a diferença de nações pode se dar pela forma como estas são concebidas enquanto *comunidades imaginadas* a partir do discurso.

No caso de Yuba, o discurso adotado por Katsue Yuba imagina sua Comunidade a partir da conexão com o passado, enquanto Fernanda Yamamoto assume este processo de atribuição de sentido e o reposiciona. Sentido este que estaria sendo pautado em um deslocamento que existe a partir da retirada destes retratos e articulados como um estampa sobre um tecido translúcido. Este deslocamento, demonstra as intenções da designer em propor outro sentido a estes retratos, o de fazer uma referência à própria identidade nipo-brasileira. Se para Katsue Yuba, sua produção se torna auto-referencial, Fernanda Yamamoto traz um jogo de olhares para as nuances que a identidade mostra e esconde, a partir da metáfora do material usado e da composição dos retratos.

Estes processos de atribuição de sentido conforme a produção artística de Katsue e Fernanda ganham esta dimensão identitária, demonstrando que há um *jogo de identidades* conforme cita Stuart Hall (2006), travado a partir destas enunciações.

Sob tal aspecto, podemos pensar ainda na delegação de vozes conforme lembra Shohat e Stam (2006) sobre a disputa pela produção destes enunciados, quais versões são validadas, quais versões são postas em circulação. Logo, apesar da versão de Katsue Yuba deter todo o valor de uma herança cultural de seus antepassados, a versão de Fernanda Yamamoto se sobressai ao fato da utilização da versão de Katsue ser adaptada para uma outra versão é colocada em circulação para fora da Comunidade, sob a chancela da marca de Fernanda Yamamoto.

Estas disputas por versões, narrativas que são veiculadas e ganham notoriedade também nos ajudam a problematizar o termo *amadoras* que é discutido em Simioni (2004), trazendo para este contexto yubense e Fernanda Yamamoto como uma espécie de estado fantasmático e sintomático de atravessamentos de gênero que também atravessam a vida e as relações em Yuba.

Não se trata de colocar a atuação de Fernanda e sua equipe dentro de um entendimento maquiavélico ou de desserviço, pelo contrário, visto que é perceptível o cuidado da designer e sua equipe em tentar experienciar e demonstrar a admiração a esta Comunidade situada no interior de São Paulo, todavia, este estado que me refiro diz sobre como essa presença do ser artista mulher assombra e faz a todo momento requerer a necessidade de se provar enquanto uma profissional, enquanto alguém capacitado, por mais que existam tantas evidências que dispensem quaisquer questionamentos sobre esta qualificação, bem como no caso de Akiko Ohara.

Mesmo com a importância e a contribuição histórica, como no caso de Katsue Yuba, uma artista que também atua para o registro histórico de sua comunidade e utiliza de sua expertise para aliar arte e reverenciar os antepassados, por vezes sua atuação perde destaque pela referência de identificação: *filha de Isamu, filha do fundador.* É um fato, que ambas além de artistas yubenses, são, companheira de *Hisao* e filha de *Isamu*, contudo, este estado que é sintomático diz sobre algo que é maior de Yuba, e que persiste desde pelo menos dois séculos atrás, a partir do avaliação de que as artistas, por mais capacitadas e geniais que fossem, a todo momento são relegadas a uma condição suplementar e de dúvida.

CONSIDERAÇÕES

Pensar a prática artística em Yuba é pensar os processos de atribuição de sentido e significado que os membros estabelecem a partir de sua experiência em coletivo, seu entorno, seus objetos, seus costumes e tradições herdadas desde a primeira geração. Em outras palavras, a prática artística contribui na ordenação simbólica das coisas em Yuba, produz seu significado cultural, assim como contribui na conformação de uma identidade local, uma identidade que não se caracteriza como puramente brasileira ou japonesa.

Ressalto ainda as formas de negociação e disputas presentes sob a visão da prática artística em oposição ao trabalho rural, por vezes presente em falas de Isamu Yuba, Fernanda Yamamoto e em narrativas difundidas pela crítica crítica jornalística.

A visão que opõe essas duas máximas, *Prática artística* e *Trabalho,* corroboram para a continuidade de uma oposição de uma série de elementos, características e valores que são socialmente hierarquizados, como a relação do fazer arte com o trabalho braçal; o sensível e o racional; o erudito e o inculto; o intelecto e o emocional; a seriedade e a frivolidade, sendo que, essa relação dicotômica não é prezada pela Comunidade Yuba, visto que ambas as práticas são assumidas enquanto essenciais para a subsistência do Coletivo.

Com estas impressões e percepções, o trabalho de Fernanda Yamamoto se desdobra como uma encenação daquilo que fora experienciado em Yuba, no que diz respeito à prática artística desempenhada pelos membros da Comunidade. Se coloca uma arena de disputa discursiva no que diz respeito às condições de se enunciar e produzir significado sobre estas práticas e a forma que isto é então colocado em circulação, saindo do contexto yubense. As tensões presentes naquilo que existe na delegação de vozes, colide com as prioridades que são elencadas pelos yubenses e pela designer. Para Yuba, a preservação dos costumes e tradições que são mantidas desde a fundação, a vinculação e o pertencimento cultivado pelos membros e o registro da memória por parte de seus membros, se mostra como algo a ser prezado. Existe o intento em reconhecer que o *trabalho árduo* é indissociável do sensível, do fazer e pensar arte dentro da visão de mundo dos yubenses.

Enquanto para Fernanda Yamamoto, existe o intento em desenvolver produtos que sejam imbuídos da filosofia yubense em seu processo de produção, mas que de algum modo evoquem a beleza da prática artística que é, assim como o trabalho rural, elemento substancial das formas que esses sujeitos se identificam, investem e constroem sua própria identidade.

Pensar na prática artística em Yuba também é avaliar e problematizar as condições de visibilidade que as artistas mulheres adquirem no transcorrer dos anos. Ao passo de que nomes

como de Isamu Yuba e Hisao Ohara já demonstram suficiência e respeito por si só, isso não se dá da mesma forma para outras figuras de importância para Yuba, especialmente no que diz respeito a história da Comunidade e seu desenvolvimento artístico, como as artistas Akiko Ohara e Katsue Yuba.

De fato, há o reconhecimento e o respeito por todos estes artistas, mas as narrativas e as versões que tratam destes artistas se dão modo desiguais, em que os regimes de visualidades vigentes corroboram e fazem circular narrativas que promovem disparidades, as quais no discurso do fundador da Comunidade não deveriam existir.

A existência destas artistas por vezes escapam desses ideais cultivados desde a fundação de Yuba, visto que o reconhecimento e a prática artística desenvolvida por elas não adquire o mesmo *status* de legitimação e reconhecimento que é atribuído aos homens. Existem disparidades que aqui são apontadas através das imagens que Lucille e Fernanda idealizaram. Imagens que constroem percepções e endereçam narrativas a respeito dessas dinâmicas que se dão a partir da articulação entre prática artística e relações de gênero.

O trabalho de Fernanda Yamamoto em construir imagens que de alguma forma borrem essas fronteiras que se estabelecem entre esses valores e entre estes fazeres, assinala uma tentativa de propor narrativas que não sejam estanques ou categóricas em tratar a produção artística como parte substancial da vida em Yuba, simulando situações práticas em que encontramos as mulheres yubenses trajando seus conjuntos de indumentárias, praticando passos de *ballet,* ensaiando com instrumentos, posando ao lado de esculturas, junto de sua produção de desenhos, ou mesmo encenando certa gestualidade ao lidar com as plantas. Neste aspecto, a intencionalidade da estilista em propor imagens que divulguem sua coleção e ainda fazem homenagem à filosofia de vida cultivada em Yuba recai na instrumentalização destes valores que são basilares para o coletivo. Deste modo, a homenagem corre o risco de assumir uma chave de leitura que privilegie o sucesso comercial de suas criações, evocando hierarquias nos processos de fazer destas mulheres artistas, em detrimento da propagação de narrativas que promovam a visibilidade da existência yubense.

5 A VIDA DOS OBJETOS

Nos capítulos *Trabalho* e *Prática artística*, refletimos a respeito dos modos como a Comunidade Yuba e a coleção de Fernanda Yamamoto estabelecem relações acerca destes dois conceitos, e como eles nos servem de indícios para se pensar uma proposta identitária no contexto atual, percebida por meio da produção material, da produção de artefatos. Pensar os artefatos a partir da coleção Yuba pode nos ajudar a compreender outros aspectos desta constituição identitária negociada em Yuba, e como tensionam a produção de artefatos de Fernanda Yamamoto e sua coleção de moda.

Para pensarmos esta constituição identitária yubense neste momento podemos discutir os conceitos de identidade e diferença a partir de Tomaz Tadeu da Silva (2000), entendendo que estes conceitos, são relacionais e de mútua dependência, compreendidos dentro de sistemas de sentido situados em um contexto cultural e linguístico específico.

A exemplo, trago o relato da bailarina Aya Ohara, quem conta que a partir do contato com outras pessoas, e de seus projetos culturais, foi percebendo sua identidade como diferente:

> "Eu me considero brasileira, com forte influência cultural da Comunidade Yuba. Sinto-me diferente dos nipo-brasileiros que residem em outros lugares no Brasil, mas também diferente dos japoneses do Japão" (MAEBUCHI *apud* OHARA, 2016).

A partir da proposição de Silva (2000) em assumir a diferenciação como processo de concepção da identidade, Aya Ohara atua nessa série de negações, de modo não radical, pois, ao mesmo tempo em que se diz *brasileira,* também se diz influenciada pela cultura de Yuba e, ainda, diferente de outros nipo-brasileiros e dos japoneses. Ao delimitar essas fronteiras, a artista afirma sua identidade, classifica o que ela é e declara o que ela não é.

Conforme Silva (2000), essas declarações denotam as relações de poder atreladas a identidade e a diferença, sob os interesses de acesso a determinados bens simbólicos e materiais, o que para Aya Ohara estaria ligado à sua identificação não como *yubense* mas sim, como "brasileira culturalmente influenciada por Yuba, nipo-brasileira diferente de outros nipo-brasileiros", e a negação da sua identificação como japonesa. O acesso aqui seria a uma identidade circunscrita no entre fronteiras, entre aquilo que está dentro e fora de Yuba, mas está dentro da cultura brasileira, partindo de uma diferenciação entre fronteiras, aquilo que está dentro da dimensão cultural e material de Yuba e aquilo que está fora, como que no intento de desestabilizar a fixação da identidade (SILVA, 2000), nem fixamente brasileira, tampouco japonesa, nem fixamente yubense.

Os sentidos acionados para a constituição da identidade, aqui falando dos membros de Yuba, não se encerram no campo discursivo, posto que as materialidades que constituem os artefatos, passam do cotidiano para as imagens produzidas por Lucille Kanzawa, e posteriormente idealizadas na construção visual da coleção por Fernanda Yamamoto. Portanto, estas imagens, que versam sobre *a vida dos objetos*, tanto nos contam sobre as relações estabelecidas a partir das materialidades *yubenses*, como também nos contam sobre a construção identitária yubense e também do processo de construção retórica e visual articulados por Fernanda Yamamoto sobre a Comunidade.

Nas imagens que compõem a constelação *a vida dos objetos*, vemos a presença dos artefatos no cotidiano yubense, seus usos, e algumas pistas sobre como estes artefatos e sua vida inspiraram Fernanda Yamamoto para os conjuntos de indumentárias do desfile da coleção Yuba.

Figura 36. Constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Neste primeiro fragmento trago três fotografias que fazem parte do fotolivro *Yuba* de Lucille Kanzawa. Nestes registros observamos os espaços e os enquadramentos sugeridos pela fotógrafa, preenchidos apenas de objetos, sem qualquer figura humana. Entretanto, esta ausência faz referência aos yubenses e sua presença cotidiana, assim percebido pelos calçados juntos a grade de uma pequena valeta, aos papéis e listas telefônicas empilhados em um nicho junto à estrutura de madeira antiga, marcada pelas intempéries, e uma colcha estampada que tremula em um varal sustentado por uma estaca de concreto.

Figura 37. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Nesta primeira fotografia, temos os calçados fazendo menção ao trabalho e a prática artística exercidos em Yuba. As galochas são marcadas pela terra, com meias saindo da parte superior, fazendo menção ao dia a dia no campo, ao trato das plantações e das colheitas. Em contraste às galochas, vemos um par de *getas,* sandálias japonesas abertas, com solado de madeira, podendo ser associado ao convívio interno, à prática artística e ao trabalho doméstico.

Na fotografia seguinte, com os papéis e listas telefônicas empilhadas, percebemos alguns indícios da relação Yuba e exterior, sugerindo as interações estabelecidas entre yubenses e não yubenses.

A terceira fotografia traz a colcha estampada estendida sob o varal, mencionando o trabalho diário de limpeza das vestes dos yubenses assim como os artigos de cama, mesa e banho. Refere-se a este outro processo de organização do trabalho, bem como da organização dos yubenses enquanto Comunidade a partir dos ideais implementados por Isamu Yuba.

Ao discutirmos aqui a vida dos objetos, vale ressaltar o conceito de artefato que é trabalhado por Els Lagrou (2009) a partir de Gell (1998), em que a autora se refere aos artefatos como "objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo" (LAGROU, 2009, p.13).

Junto a Miller (2013), assumo que os artefatos não nos representam, mas nos constituem, dentro de um processo que não é dado, mas aprendido e dominado pelo indivíduo (MILLER, 2013). Sob a perspectiva dos estudos da Cultura Material, compreendido enquanto campo de investigação dos artefatos, temos que seus usos e materialidades influenciam na organização de nossas relações pessoais e sociais (MILLER, 2013).

Logo, pensar o caráter transitório dos artefatos de Yuba, assim como as peças desenvolvidas por Fernanda Yamamoto, oportuniza discutir os sentidos que os artefatos assumem em função do contexto em que estão inseridos e da relação estabelecida com os sujeitos. A respeito disto, o conceito de *agentividade* proposto por Alfred Gell (1998) nos ajuda a observar a relação sujeito e artefato.

A proposta de Gell amplia o entendimento do que seria a *agência* ao considerar objetos e obras de arte como capazes de exercer influência sobre as pessoas que interagem com eles. Para o autor, a agência não se limita aos seres humanos, pois seria uma característica, um potencial aplicável aos artefatos, sobretudo aqueles que são culturalmente investidos com significados ou intencionalidades. Os artefatos também podem ser agentes ao afetar emoções, comportamentos e percepções (GELL, 1998).

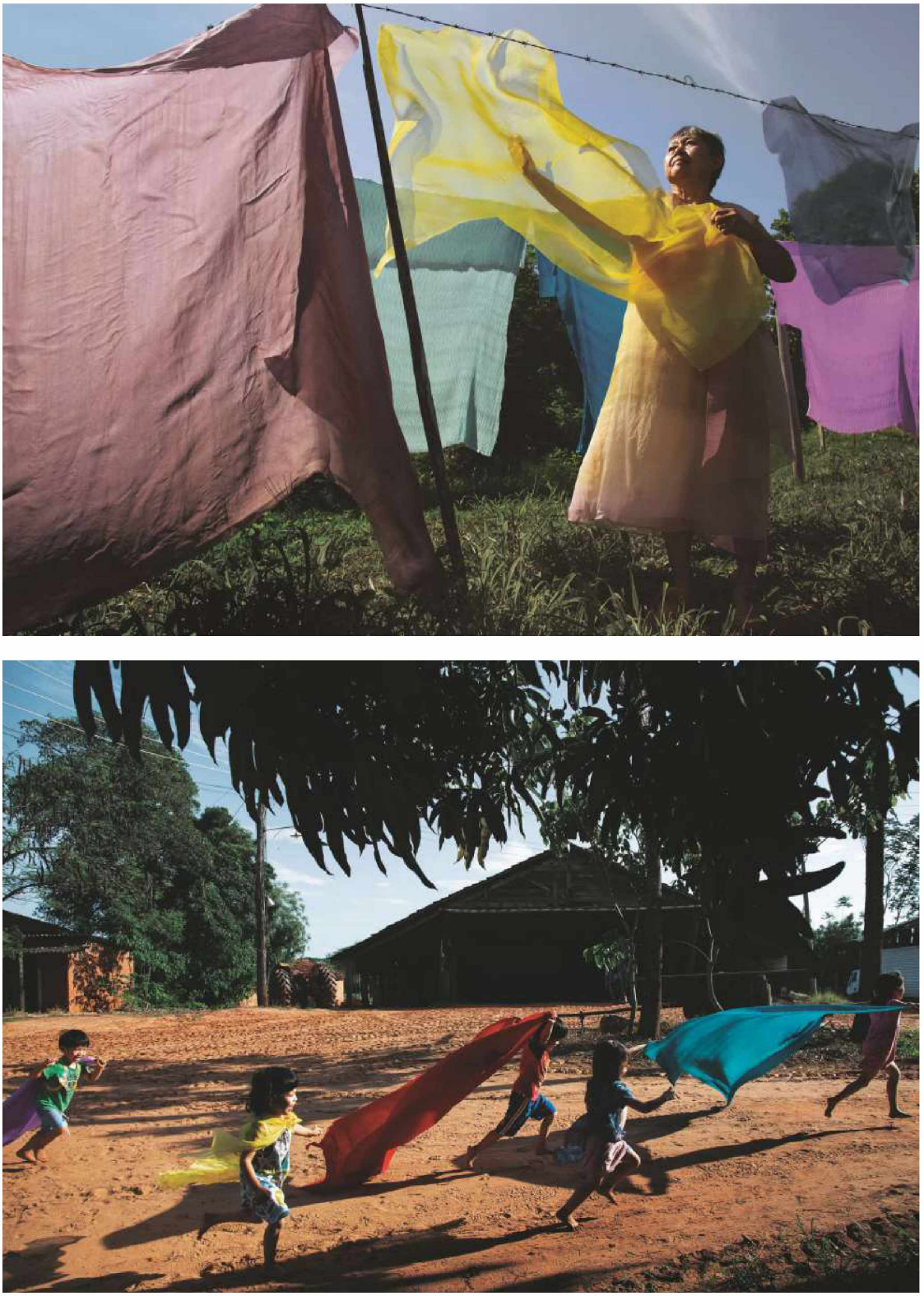
Segundo Alfred Gell (1998) a *agentividade* é a capacidade de um artefato exercer *agência* em termos de relações sociais envolvendo artefatos e pessoas. Neste contexto em que há a agência de um ou mais artefatos em relação a uma ou mais pessoas, o autor explica sua proposta de *armadilha cognitiva,* processo pelo qual um objeto artístico capta a atenção e interesse do observador, criando uma espécie de rede de significados e relações que desencadeiam respostas emocionais e cognitivas. O autor utiliza o termo *índice* para nomear estes objetos que comportam estas intenções e ações e geram efeitos, assim como agentes humanos.

A partir destes autores, podemos pensar os artefatos enquanto polivalentes, tanto por seu

caráter agentivo, residindo na possibilidade de enredar sentidos e significados de acordo com o contexto e sujeitos envolvidos, bem como o efeito sobre esses envolvidos, assim como dos aspectos que versam sobre nossa própria constituição enquanto seres humanos, assumindo quem somos também por meio dos artefatos que nos rodeiam, seja pela produção, pelos usos ou mesmo em vias de circulação.

Prosseguindo nos fragmentos da constelação *vida dos objetos,* a figura 38 apresenta duas imagens inseridas no catálogo bege da coleção Yuba de Fernanda Yamamoto, ambas trazendo em seu conteúdo as figuras de yubenses em situações de usos de tecidos desenvolvidos para a coleção da designer.

Figura 38. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)



Fonte: O autor, 2024.

Na primeira imagem, temos uma mulher yubense de cabelos curtos, trajando um vestido em degradê, em tons de amarelo e rosa terroso, estendendo os tecidos tingidos da coleção Yuba sobre varais de arame farpado, elevados por estacas de bambu, como corriqueiramente é caracterizada a atividade cotidiana desempenhada pelos yubenses. O destaque da cena reside nas cores variadas obtidas pelo processo de tingimento natural e manual, desenvolvido pela equipe FY a partir de sua vivência dentro da Comunidade.

Existe aqui uma intencionalidade proposta por Fernanda Yamamoto em construir uma imagem que remonte a tarefa de lidar com as roupas lavadas e estendê-las ao sol sobre os arames farpados, tão peculiares ao cotidiano yubense. Entretanto, a estilista o faz dentro de seu dispositivo retórico, ao criar uma narrativa idealizada, em que os tecidos coloridos estão tremulantes sobre os varais, sob o céu aberto em um azul saturado, contrastando com os gramados e vegetação verdejantes da composição.

Nesta fotografia, a mulher em seu vestido degradé está totalmente exposta aos raios solares, diferentemente da proposta de vestimenta habitual para os afazeres em Yuba, e seu gesto de estender os braços, de modo delicado, destaca o momento em que o tecido amarelo em suas mãos trêmula sob a brisa, como se dançasse ao ritmo do vento e este momento é captado por Lucille Kanzawa. Este mesmo tecido amarelo vai criando texturas e volumes, se alocando junto do vestido da yubense, como se ambos compusessem um mesmo conjunto de indumentárias, como se vestido e tecido também fossem parte da mulher que estende os tecidos nesta cena.

A segunda fotografia mostra um grupo de crianças yubenses correndo sob o chão de terra vermelha, brincando com pedaços dos tecidos tingidos para a coleção. Ao fundo, em um plano aberto, vemos um trator, um poste de madeira, fios, vegetações e casas.

As crianças brincam com os tecidos, cada um de uma cor, trajando suas roupas comuns, com os pés descalços, imaginando e utilizando destes objetos como capas de super heróis, correndo e fazendo esses tecidos ganharem vida ao sabor do vento, enquanto percorrem o território da Comunidade.

Estes tecidos em cena ganham outros sentidos a partir do contexto inserido e dos usos por aqueles que foram registrados nestas fotografias.

Neste exemplo, podemos notar a ocorrência da agentividade proposta por Gell (1998) a partir da presença e usos dos tecidos tingidos pela equipe FY.

Na primeira imagem os tecidos da coleção, ao mesmo tempo em que são matéria prima beneficiada, também são parte da gestualidade que se funde ao traje e ao corpo da yubense em atividade, em movimento.

Ao mesmo tempo em que estes tecidos fazem menção a uma prática que constitui a identidade yubense, também inserem a figura desta mulher em uma situação idealizada a partir do dispositivo retórico empregado por Fernanda Yamamoto, em apresentar um conjunto de indumentária, que não aquele do trabalho cotidiano, mas uma proposta imaginada, a partir da escolha de um vestido colorido, junto de outros tecidos coloridos, leves, contrastando com o aspecto mais bruto, contundente dos arames farpados que alocam esses tecidos estendidos sob o sol.

Na segunda imagem, os tecidos já não bastam enquanto matéria prima para roupas, são itens de recreação, são fantasias de personagens a partir do uso que as crianças fazem deles. Estes artigos ganham uma dimensão do lúdico do contexto da brincadeira de crianças, como que deslocado deste lugar de seriedade que corriqueiramente as imagens articuladas por Fernanda Yamamoto trazem.

Ao pensarmos que a prática artística é um valor moral yubense, podemos notar que existe aqui a mobilização da imaginação, pois, os pedaços de tecidos passam por um processo de deslocamento de função, deixam de ser matéria prima de vestuário para se tornar brinquedos, e tornam-se capas de super heróis inventados.

O fragmento de constelação a seguir, conforme a figura 39, traz outro conjunto de imagens, apenas com artefatos, presentes no fotolivro Yuba.

Figura 39. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

A primeira imagem mostra um plano fechado de uma espécie de *atelier* de luteria, com partes de instrumentos de cordas em construção, junto de alguns recipientes e uma estrutura de madeira como uma bancada ou uma estante ao fundo da imagem.

A segunda imagem traz um pedaço de lenha, já em aspecto de carvão vegetal, aos pedaços, e ao fundo, em desfoque, um martelo.

Na terceira imagem temos um aposento, como uma cozinha, pouco iluminado, onde se destaca uma cadeira, adornada com um lenço colorido em seu encosto, e uma almofada cheia de padronagens no assento. Junto à cadeira, temos uma mesa de madeira escura, e ao fundo vemos alguns móveis, como uma possível geladeira antiga, cômodas e armários.

A última imagem traz uma espécie de oficina, com alguns itens espalhados pela composição, e em destaque um *wagasa*, um tipo de sombrinha de origem japonesa feita artesanalmente com bambu, papel, e pintura manual. O *wagasa* é um artefato de uso cotidiano e também como componente da indumentária de espetáculos de teatro, como o *kabuki*[30].

[30] *Kabuki* é uma das quatro formas tradicionais de teatro japonês (Patrimônio Intangível da Humanidade pela UNESCO, em 2005), sendo que os outros são o *noh*, o *kyogen* e o teatro de fantoches *bunraku*. Desenvolveu-se durante os mais de 250 anos de paz do período Edo (1600-1868). As preferências da cultura mercantil que se desenvolveram durante aquela época estão refletidas no vestuário magnífico e nos cenários do *kabuki*, que

Nestas fotografias, os artefatos reiteram a constituição dos yubenses em sua identidade cultural ao acionar as dimensões artística e laboral presentes no cotidiano da Comunidade.

A construção dos artefatos, a intervenção na matéria, o uso daquilo que está disponível, daquilo que é oriundo de Yuba, demonstrado nestas imagens, revela a forma como os yubenses tratam de seus recursos ao extrair a madeira de suas árvores e produzir lenha, carvão e também os violinos e violoncelos. Desta madeira também se obtém os móveis que mobíliam as casas, também se confeccionam os *wagasa* para ocupar os palcos dos espetáculos do teatro yubense.

A relação destes artefatos com os yubenses versa sobre a forma como estas pessoas se constituem enquanto Comunidade por meio de suas práticas, e partir da produção, usos, consumo e circulação de artefatos, dentro destes dois eixos fundamentais para sua filosofia de vida e seu modo de ser e estar no mundo: o *trabalho* e a *prática artística*.

A figura 40 traz o fragmento de constelação com fotografias do catálogo amarelo de Yuba, o qual traz os conjuntos de figurinos para o teatro yubense, além de um artefato sob destaque para o cotidiano de trabalho em Yuba: o avental.

possuem tanto heróis maiores que a vida como pessoas comuns tentando conciliar seus desejos pessoais com as obrigações sociais. Em contraste às outras formas clássicas de teatro, hoje em dia, o *kabuki* continua sendo consideravelmente popular, sendo encenado regularmente para públicos entusiasmados nos teatros como o Kabuzika de Tóquio, o Minamiza de Kyoto e o Shochikuza de Osaka (EMBAIXADA DO JAPÃO NO BRASIL, 2012).

Figura 40. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

A primeira imagem traz um plano fechado com uma série de itens de figurino de teatro, todos coloridos, com diferentes formas, texturas, cores e estampas. As peças são dispostas em cabides enganchados em estruturas de madeira, e logo ao fundo, nota-se uma estrutura de vigas de madeira e telhas, como em um grande barracão ou celeiro.

Novamente, temos aqui outra menção por meio dos artefatos da prática artística desenvolvida em Yuba, neste caso, a do teatro.

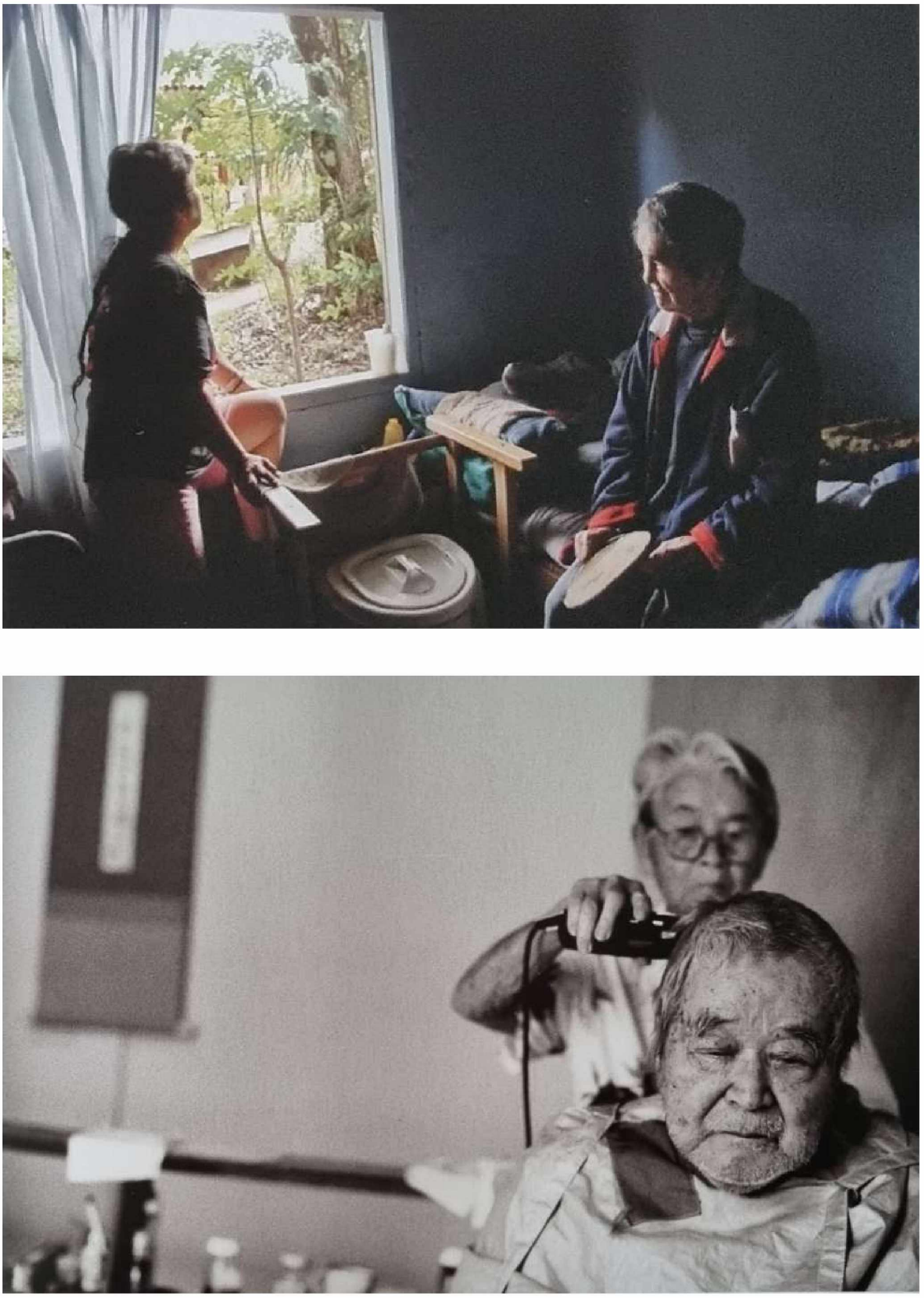
A fotografia seguinte mostra um plano-detalhe dos aventais em macramê feitos para compor os conjuntos de indumentárias do desfile Yuba de Fernanda Yamamoto, estendidos sob céu aberto em cabides de arame, após o processo de tingimento manual.

A fotografia seguinte mostra um destes aventais no conjunto de indumentária em tons de bege, em uma malha tecnológica, botas com laços, sendo desfilado por uma modelo na passarela do São Paulo Fashion Week.

É como se Fernanda Yamamoto, dentro de seu dispositivo retórico, articulasse o elemento da encenação do teatro yubense neste artefato tão presente no cotidiano de trabalho dos membros da Comunidade. A encenação em simular o avental, a partir do uso do processo manual de construção de tramas característico do macramê, chegando ao resultado de um artefato que agora não visa a função utilizada pelos yubenses, mas a de constituir um conjunto de indumentária que conta uma narrativa sobre a vida e o trabalho em Yuba, a partir do contexto de uma coleção de moda e, por conseguinte, um desfile de moda.

A figura 41 traz um fragmento da constelação em que são conferidas duas imagens que trazem como conteúdos alguns yubenses de idades mais avançadas, dentro do contexto de cenas cotidianas, junto de seus pertences, utensílios e artefatos que os rodeiam.

Figura 41. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)



Fonte: O autor, 2024.

Na primeira figura, podemos notar um quarto mobiliado, onde se encontram uma mulher e um homem idosos. A mulher mira as vegetações do lado de fora da janela do quarto, por onde a luz do dia invade o recinto. Ela se apoia em uma estrutura de madeira com suporte para pessoas realizarem suas necessidades fisiológicas. Outros elementos estão espalhados pelo cômodo, como frascos, outros móveis, enquanto a outra pessoa está acomodada em uma cama de madeira, repleta de roupa de cama, segurando junto a si um leque de madeira. Notando suas posturas, trajes, a imagem pode sugerir maior fragilidade de saúde do homem, cabisbaixo, em vestes de frio, em contraste ao da mulher , em uma postura com a perna elevada, em vestes curtas, olhando de modo mais altivo.

A fotografia seguinte, em preto e branco, ainda na figura 41, mostra outros dois idosos, um executando o ofício de barbeiro, e outro tendo seus cabelos sendo aparados por uma máquina elétrica. Ao fundo desfocado, nota-se alguns itens que parecem ser de uso do ofício, e o destaque da cena incide sobre o yubense, cabisbaixo, que tem seus cabelos cortados e a mão da pessoa que executa o trabalho.

Nestas imagens presentes na figura 41, os artefatos, bem como as gestualidades, sugerem este recorte geracional, ao pensar os mais velhos em Yuba, *aqueles que vierem antes*, assim como nas palavras proferidas por Katsue Yuba, quem os yubenses sempre reservam especial respeito e admiração. Estes artefatos, como a estrutura sanitária de madeira e o leque, trazem um determinado olhar sobre os idosos, registrados juntos de seus semelhantes, não a jovens adultos ou crianças. Esta edição das fotografias destinadas a retratar os idosos yubenses sugere uma ideia de isolamento geracional por meio da forma como as expressões dos retratados é mostrada ao observador, ao mesmo tempo em que a companhia dos semelhantes, juntamente dos artefatos, promove uma noção de cuidado a ser cultivado. Sob este olhar, parece que os artefatos ganham certo protagonismo ao assumir um papel de companheirismo no convívio destes membros da Comunidade. São estes artefatos que acompanham seu cotidiano e respaldam suas necessidades físicas, como as de excreção ou de transpiração. Estes artefatos acompanham estes indivíduos viabilizando o seu asseamento.

Figura 42. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

A figura 42 traz outras três fotografias que nos ajudam a perceber a presença e as relações sociais mediadas também pelos artefatos em Yuba.

O berrante, tocado pela yubense Misa, assim como mostrado na primeira fotografia, é um artefato de demarcação do tempo. É a partir do seu ressoar que são anunciadas as atividades a serem realizadas durante o dia a dia na Comunidade, assim como as refeições a serem consumidas. Este artefato indica os momentos de agrupamento, de reunião, de concentração dos yubenses para realizar determinada atividade.

Sobre a execução das atividades laborais conforme a marcação de tempo acionada pelo berrante, Lena Akane Yuba explica que na comunidade trabalhar na roça tem sua agenda e comprometimento diário, pois existe um grupo para trabalhar na cozinha, que cuida da refeição. Lena relata que toda manhã, às 6h, as cozinheiras tocam o berrante e as pessoas acordam, fazem as orações e tomam o café da manhã comunitário. Ela fala do tempo de descanso e as aulas de balé, de violino, de artes e desenho, além das colheitas diárias dos vegetais e legumes, por parte dos membros, e lembra de quando as crianças ouviam o soar do berrante demarcando o intervalo entre os afazeres em Yuba, os mais jovens sempre demonstraram curiosidade para soar aquele artefato (YAMAMOTO, 2022).

O berrante atribui sentido à temporalidade pois ele configura essa materialidade da memória dos mais jovens, e da própria Lena, agora adulta. Ele demarca essa passagem de tempo, tanto dos intervalos quanto da maturidade, pois a interlocutora estaria senão revisitando esse fato sob outros aspectos, não mais como um objeto de curiosidade infantil mas agora como um símbolo do passado, uma lembrança de uma idade, algo que fez e ainda faz parte de sua constituição enquanto yubense.

A partir deste cenário, temos que o berrante exerce sua agentividade a partir da relação indivíduo que o toca e o som produzido e, por seguinte, os demais indivíduos que ouvem este som e interpretam o sentido que aquele som está produzindo, de acordo com o contexto. A cada momento o ressoar do berrante indica um determinado comando aos demais yubenses que o ouvem, seja para se reunirem, para descansarem ou retomarem suas atividades. Com isto, podemos avaliar uma cadeia de agenciamentos (GELL, 2013) que está sendo acionada a partir desta artefato.

Se além da demarcação de tempo percebida pelos intervalos de um ressoar do berrante para outro, esta demarcação estabelece a cadeia relacional de períodos em um único dia e assim por diante. Este mesmo processo estabelece uma vinculação entre os períodos da vida dos membros de Yuba, como percebido por meio do relato de Lena Akane Yuba. O berrante ressoava na memória de Lena, conectando infância e fase adulta através do som, que também a

constitui enquanto yubense.

Ainda sobre a perspectiva da demarcação do tempo em Yuba, Kadji Yuba, comenta que seu lar é um lugar diferente, com algo universal, de uma certa atemporalidade, pois o tempo passaria de modo diferente em Yuba, o que configura mais um rastro da marcação identidade/diferença tomado a partir de Silva (2000). Kadji fala que apesar disso, identifica conexões entre Yuba e o Japão, entre Yuba e a cidade de São Paulo. Fala da vida no campo, no dia a dia, dos afazeres, do brincar, do comer em comunidade, onde primos são como irmãos. É algo profundo, como a avaliação do essencial em um movimento profundo, o que o membro irá se referir como *Tsuutei* (YAMAMOTO, 2022).

Além do berrante, outro artefato presente nos registros do cotidiano em Yuba são as grandes panelas de alumínio, bem como é retratado pela segunda imagem da figura 42. Uma jovem yubense mexe no conteúdo da panela junto do que possa ser uma concha e manuseia um pequeno copo, o que poderia se referir a um momento de refeição ou de higiene pessoal.

As panelas, artefatos presentes principalmente na cozinha de Yuba, trazem estes indícios de hábitos de socialização, visto que os moradores se organizam e dividem os afazeres conforme a demanda no momento da pausa das atividades artísticas e laborais, para iniciar ou encerrar as refeições comunitárias. Nestes momentos, em que comem juntos, conversam entre si, assistem à TV juntos e realizam a limpeza da área comum pós refeições.

Sobre como estes momentos também contribuem para a percepção de uma identidade yubense, Mariana Watanabe Barbosa observa que a nacionalidade, assim como indica Stuart Hall (2003), é uma das nossas primeiras fontes de identificação, e que naquele contexto no interior de Mirandópolis, percebia-se um determinado discurso do que é ser japonês, sendo construído pelos moradores, a partir da língua falada, dos programas de TV consumidos, dos hábitos cultivados, bem como da alimentação (WATANABE BARBOSA, 2019).

Mariana Watanabe Barbosa conta que em sua vivência em Yuba, inicialmente, pensava na possibilidade da existência de traços culturais japoneses puros, mas que sua especulação preliminar fora equivocada. Em uma ocasião em que praticava *ballet* com os demais moradores, a autora relata que no momento do aquecimento para a prática, os yubenses ouviam funk carioca e que as yubenses diziam gostar da sonoridade daquela música (WATANABE BARBOSA, 2019).

A autora chama atenção para o espaço da cozinha, onde se podia perceber por meio das conversas, como se davam essas relações entre aquilo que era entendido como brasileiro e aquilo que era entendido como japonês e como isso se mesclava. Por entre o idioma japonês falado, ouvia-se os nomes em português de alimentos cultivados em Yuba, como *milho*,

couve-manteiga. Na mesa, também havia espaço para se confundir as percepções do que pode ser entendido como japonês ou como brasileiro, visto que junto do *gohan* e do *misoshiru* havia curau e pamonha, e também *anko* feito com feijão carioca[31]. Mariana também cita a sugestão de um yubense para ela experimentar comer abacate com *atum da terra*, *wasabi* e *shoyu* (WATANABE BARBOSA, 2019).

A partir de sua vivência em Yuba e estudos sobre a Comunidade, Mariana Barbosa Watanabe cita que

> Yuba nasce no entremeio: não são japoneses, ainda que a comunidade tenha sido criada como forma de manutenção da cultura japonesa. Também não são brasileiros, na medida em que, em seu território, misturam-se elementos regionais brasileiros à cultura japonesa (WATANAB BARBOSA, 2019, p.52).

Em conversa com Aya Ohara, a bailarina diz para Mariana que entende sua identidade como japonesa, brasileira e Yuba. Em entrevista para a Discovery Nikkei, Masakatsu Yazaki, figura de liderança dentro da Comunidade, concebe Yuba como

> um local em que está nascendo uma nova cultura. A comunidade manteve a língua, hábitos alimentares e as tradições japonesas e que foram se amalgamando com as condições próprias do local. (MAEBUCHI, 2016, s/p).

Existe aqui uma série de percepções acerca da identidade yubense, de uma identidade local, admitida pelos moradores da Comunidade, e uma outra percebida por meio da experiência de Mariana Watanabe Barbosa.

Se as especulações levantadas uma vez por Mariana Watanabe Barbosa recaiam sobre uma ideia de preservação de tradições e costumes japoneses, a autora pode comprovar em suas investigações que não seria algo possível de se estabelecer. Desde sua fundação, Yuba está em diálogo com as dinâmicas exteriores à Comunidade, proporcionando também o cultivo de hábitos e tradições locais que se mesclaram com esses costumes trazidos pelas famílias de imigrantes japoneses que se estabeleceram em Mirandópolis. Desse processo de mesclagem a autora chama de processos de mestiçagem (WATANABE BARBOSA, 2019).

Outro indício que refuta a ideia de que muitas vezes possa existir algum tipo de preservação de tradições e costumes, entendidos enquanto puros, é a presença dos artefatos em Yuba, que para tanto, demanda nosso retorno à figura 42, especificamente na terceira fotografia.

---

[31] Na culinária japonesa, o arroz cozido, o qual serve de base para diversos pratos, é chamado *gohan*. *Misoshiru* refere-se a um acompanhamento, uma sopa feita à base de pasta de soja fermentada, o *miso*. Já o *anko*, trata-se de uma pasta doce feita tradicionalmente de feijão vermelho, *azuki*, que também serve de base para outras sobremesas.

Nesta imagem, vemos a cena de um casamento realizada em Yuba, em que os noivos são registrados caminhando em uma trilha coberta de grama, ao lado de vegetações cortadas, e a presença de várias peças que se tornaram lenha para o uso dos yubenses. ao fundo, observa-se algumas edificações, como casas ou mesmo celeiros.

Aquilo que podemos destacar desta imagem são os conjuntos de indumentárias trajadas pelos noivos. Não são trajes ao estilo japonês, são trajes ocidentais, utilizados em cerimônias aos modos ocidentais. Um terno preto e um vestido branco com detalhes em tule e flores brancas adornando um acessório de cabeça. Os noivos caminham pela grama, ao lado da lenha cortada, outro artefato característico de Yuba, presente nos afazeres cotidianos dos moradores da Comunidade.

O contexto retratado nesta fotografia traz diferentes camadas sobre Yuba e seus membros. Se no texto *Não só de dança* de Isamu Yuba, o fundador a todo momento afirma das origens dos yubenses estarem ligadas ao campo, à natureza, às matas virgens do Brasil, e o equilíbrio entre o trabalho no campo com a prática artística, este casamento retratado conecta-se com aquilo que uma vez fora prezado e proferido por Isamu Yuba.

Sob este aspecto, a lenha cortada é o artefato que sintetiza esses preceitos sobre o equilíbrio do trabalho diário, o convívio na natureza, e o desenvolvimento das relações de forma harmônica entre os yubenses. A lenha é fruto do trabalho diário dos moradores, a partir de sua organização e atribuição de tarefas em coletivo, a partir da extração de itens oriundos da vegetação local, e destinados ao consumo local destes mesmos indivíduos, contribuindo para a manutenção da existência da Comunidade.

A realização de uma cerimônia de casamento lado a lado destes artefatos reforça este pacto silencioso, dos votos trocados pelos noivos, mas, principalmente, com relação aos ideais propostos por Isamu Yuba, os quais estavam direcionados à existência duradoura de Yuba.

Pensando nos sentidos que a indumentária aciona nestes registros de Lucille Kanzawa, partimos agora para outro fragmento em que as criações de Fernanda Yamamoto e sua equipe ganham especial destaque para se pensar a forma comos os artefatos estabelecem relações ao tratarmos de sua agentividade.

A figura 43 traz duas fotografias do catálogo bege de Fernanda Yamamoto, em que se pode observar duas yubenses trajando peças da coleção Yuba, registradas no contexto do interior de Mirandópolis.

Figura 43. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

A primeira fotografia da figura 43 traz Katsue Yuba trajando um vestido de malha azul, de modelagem retangular, com mangas morcego e fenda lateral na saia, peça, criação de Fernanda Yamamoto e sua equipe. Katsue carrega consigo um balde de metal enquanto posa para Lucille Kanzawa, em uma espécie de galpão de pequeno porte, onde é possível identificar algumas tubulações e estruturas metálicas. Esta locação é destinada para serem lavadas as roupas e outros itens de uso dos yubenses.

A segunda fotografia traz uma a yubense Keiko trajando outro vestido de malha de Fernanda Yamamoto, este na cor amarela, com decote em V, mangas curtas, sem cava e com detalhe de pregas assimétricas na saia em godê. A yubense direciona sua atenção não para o registro da fotógrafa mas para a tarefa que desempenha enquanto posa para Lucille Kanzawa. Ela manuseia uma grande panela de alumínio sob o fogareiro de um forno a lenha. Na composição deste ambiente registrado, percebe-se a pouca incidência de luz e uma variedade de outras panelas metálicas e travessas dispostas em torno da yubense.

Estas duas imagens trazem duas situações cotidianas do trabalho doméstico na Comunidade, sendo a limpeza de roupas e itens de uso coletivo e o preparo das refeições para os moradores de Yuba.

Todavia, apesar do destaque para as ações das modelos retratadas, as criações de Fernanda Yamamoto ganham protagonismo nestas imagens, especialmente pelas cores e texturas destas vestes. Aqui, é possível observar novamente o dispositivo retórico da estilista sendo operado, ao construir situações de trabalho em Yuba, mas de um outro modo, em que as yubenses realizam seus afazeres em outros trajes que não os convencionais para seu trabalho diário. Elas trajam vestidos de malha, com os cabelos soltos e sapatos de couro da marca de Fernanda Yamamoto, ao invés de roupas doadas, aventais, luvas, lenços ou chapéus, e as galochas sujas de terra.

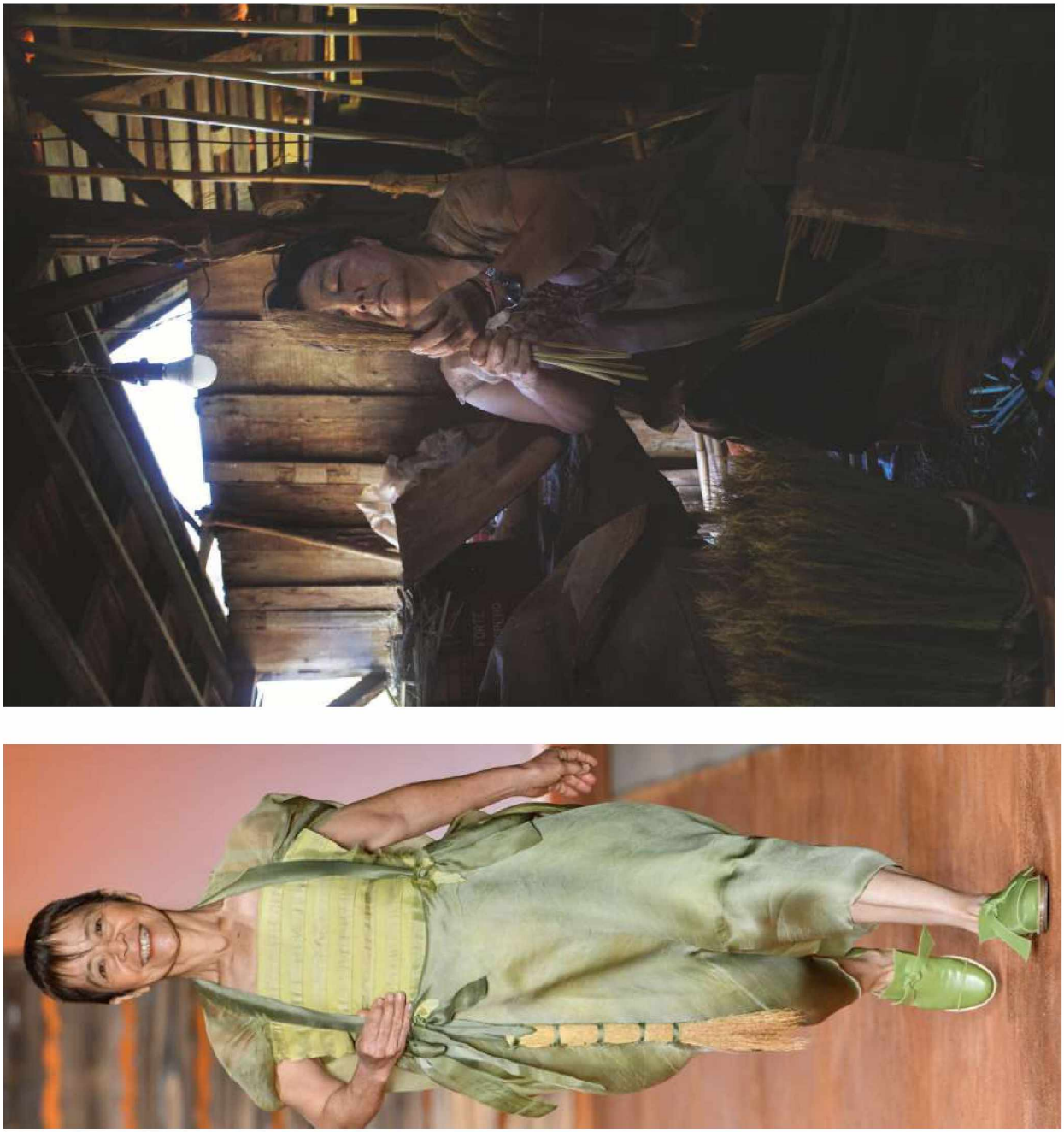
Nestas situações articuladas por Fernanda Yamamoto, a agentividade destas vestes atua em uma espécie de descaracterização das yubenses para uma re-caracterização enquanto modelos da estilista. Não se trata em dizer que elas deixam de lado sua identidade yubense, mas que esta identidade ganha outro aspecto momentâneo, destinado a atender uma demanda da estilista, que é a de apresentar sua coleção em um material promocional.

Ao fato de que a retratação de Yuba deixa de ser o foco principal nestas duas fotografias, o destaque passa a ser direcionado à apresentação das peças que fazem parte da coleção comercial da Coleção Yuba. As peças que vestem os corpos destas duas yubenses conformam até mesmo sua gestualidade em praticar as atividades que estão a ser fotografadas. Existe aqui sorrisos a serem esboçados de modo tímido, mãos que seguram os artefatos

metálicos com delicadeza, o corpo permaneça totalmente exposto aos riscos destas atividades, sem qualquer tipo de proteção.

Na figura 44, outra fotografia do catálogo bege retrata a yubense Marian trançando palha para confeccionar vassouras. Ela também traja uma blusa feita a partir da técnica de shibori com tingimento natural na cor púrpura, peça da coleção comercial Yuba de Fernanda Yamamoto, todavia, seus trajes se ocultam em meio à pouca incidência de luz na imagem captada. O foco desta imagem recai sobre o processo de trançado da palha e a produção de vassouras, outra atividade comum na Comunidade.

Figura 44. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)



Fonte: O autor, 2024.

Sobre esta atividade, um relato de Mariana Watanabe ilustra e demonstra como a vassoura de palha é outro artefato que aciona o sentido do trabalho coletivo e o sentimento de pertencimento presente em Yuba.

Em sua vivência na Comunidade, a autora explica que ao final de um jantar, ela estava junto de uma yubense de idade mais avançada, secando louças, quando uma garota de apenas 2 anos de idade juntou-se a elas e começou a enxugar as louças também. Mariana explica que aquela era uma cena muito comum na Comunidade, pois as crianças auxiliam nas tarefas mais simples. Marian, uma outra moradora de Yuba, responsável por confeccionar as vassouras de palha, produziu uma versão em miniatura para que as crianças pudessem ajudar a varrer o refeitório após as refeições, quando se sentissem à vontade (WATANABE BARBOSA, 2019).

A vassoura de palha é este artefato de limpeza das áreas comuns, como o refeitório, local de encontro entre os yubenses, onde se alimentam juntos, conversam entre si e assistem a programas de TV. Um local de comunhão, e a vassoura é este item que contribui para a manutenção deste espaço e destas práticas. Tão importante é a limpeza do refeitório que até mesmo as crianças contribuem nestas tarefas, prezando pelo todo, prezando pelos demais membros de Yuba.

A imagem seguinte da figura 44 traz o momento do desfile da coleção Yuba no São Paulo Fashion Week, em que a yubense Emi desfila trajando um conjunto de indumentárias verdes, tingidas de curcuma e feijão preto, junto de uma pequena vassoura de palha.

Emi desfila pela passarela sorridente, em trajes de seda acetinada, em tons verdes, composto de amarrações como uma espécie de avental delicado. Calça sapatos de couro também na cor verde, e carrega consigo uma de suas criações em miniatura.

Neste contexto, a vassoura já não é mais uma ferramenta destinada à manutenção da limpeza, mas um acessório de moda, que compõe a construção visual do conjunto de indumentárias escolhido para Emi trajar e para ser desfilado.

A vassoura em miniatura nos lembra que no contexto yubense ela comporta o sentido mais utilitário, destinado a limpeza, mas no contexto do desfile da coleção de Fernanda Yamamoto, o artefato ganha outro *status* e estabelece o sentido de adorno, de parte do conjunto de indumentária, que faz menção aos elementos de trabalho em Yuba, como o do avental presente também nestas vestes trajadas por Emi.

Status este que poderia ser entendido a partir de Alfred Gell (1998) enquanto objeto de arte, visto que a vassoura em miniatura está a acionar diferentes sentidos, conforme o contexto em que está inserida e estabelecendo relações entre Yuba, Fernanda Yamamoto e público observador.

Quanto a isto, Gell concebe que o objeto de arte não se restringe a uma estética particular, tampouco enquanto um produto daquilo que historicamente, dentro da cultura ocidental, fora entendido enquanto *belo,* mas como uma forma de mediação de agência social. O autor explica que estes artefatos são *agentes* e *pacientes* em redes de relações sociais, e que também desempenham um papel ativo nas interações humanas. É preciso observar o contexto socio cultural em que estes objetos estão inseridos, percebendo a influência em comportamentos e o estabelecimento de relações (GELL, 1998).

Se o contexto trabalhado por Gell refere-se ao objeto de arte inserido em um campo de arte, precisamos realizar um deslocamento para situar esta discussão conceitual.

O campo da arte refere-se ao conjunto de práticas, instituições, agentes e processos que estão envolvidos na criação, disseminação, circulação e consumo da arte em uma sociedade. Esse campo engloba não apenas os artistas, mas também os críticos, curadores, colecionadores, galeristas, museus, leiloeiros e outros profissionais que atuam na legitimação e valorização das obras artísticas. O campo de arte é uma rede complexa de relações simbólicas e econômicas que influencia a produção e o reconhecimento da arte, regulando quem tem acesso à produção e quem detém o poder de legitimar a arte em determinada cultura (BOURDIEU, 1983).

Em seu estudo sobre o campo da arte, Pierre Bourdieu aborda a ideia de "campo artístico" como um espaço no qual os agentes disputam pelo reconhecimento e valorização simbólica. O campo da arte é uma arena de disputas entre diferentes agentes sociais, cada um com diferentes formas de capital (social, cultural, simbólico e econômico), e a obra de arte só adquire valor a partir da sua inserção nesse campo. A relação entre os artistas e os outros agentes do campo (como curadores, colecionadores e críticos) é fundamental para a legitimação e valorização das obras (BOURDIEU, 1983).

O autor analisa como as instituições culturais e os agentes do campo artístico atuam na produção de significados e valores para as obras de arte. Ele explica como o reconhecimento e o prestígio das obras estão ligados a uma dinâmica de poder e de construção simbólica que envolve não apenas a qualidade intrínseca da obra, mas também o capital simbólico e a posição dos agentes dentro desse campo (BOURDIEU, 1983).

Deste modo, visto que no caso dos artefatos aqui analisados, como a vassoura de palha, estarem em relação a coleção de moda de Fernanda Yamamoto, de uma designer e sua equipe, de uma crítica voltada à análise da indústria da moda, do desfile e da organização da São Paulo Fashion Week, temos que se trata de um contexto de circuito de moda, e por conseguinte, a observação do fato da vassoura passar a assumir o status de objeto de moda.

Neste sentido, atribuir o *status* de objeto de arte para a vassoura de palha em miniatura de Emi é reconhecer a relação deste artefato com Yuba e Fernanda Yamamoto a partir de um sistema de produção de crença. Dependendo do contexto inserido, o artefato aciona determinado sentido, em diálogo com os já atribuídos dentro de Yuba, e outros a partir da intervenção de Fernanda Yamamoto no processo de criação da coleção Yuba e da concepção de seu desfile da SPFW.

A produção da crença pode ser compreendida como o processo pelo qual os indivíduos ou grupos sociais se comunicam e trocam significados por meio de símbolos, como obras de arte, práticas culturais, rituais ou qualquer outro tipo de representação. Em outras palavras, a produção da crença envolve a circulação de significados e valores em uma sociedade, sendo estas mediadas por objetos culturais, como a arte. Esse processo permite que as relações sociais sejam construídas e reforçadas, bem como a forma como os indivíduos se relacionam com o mundo e com os outros (Bourdieu, 1989).

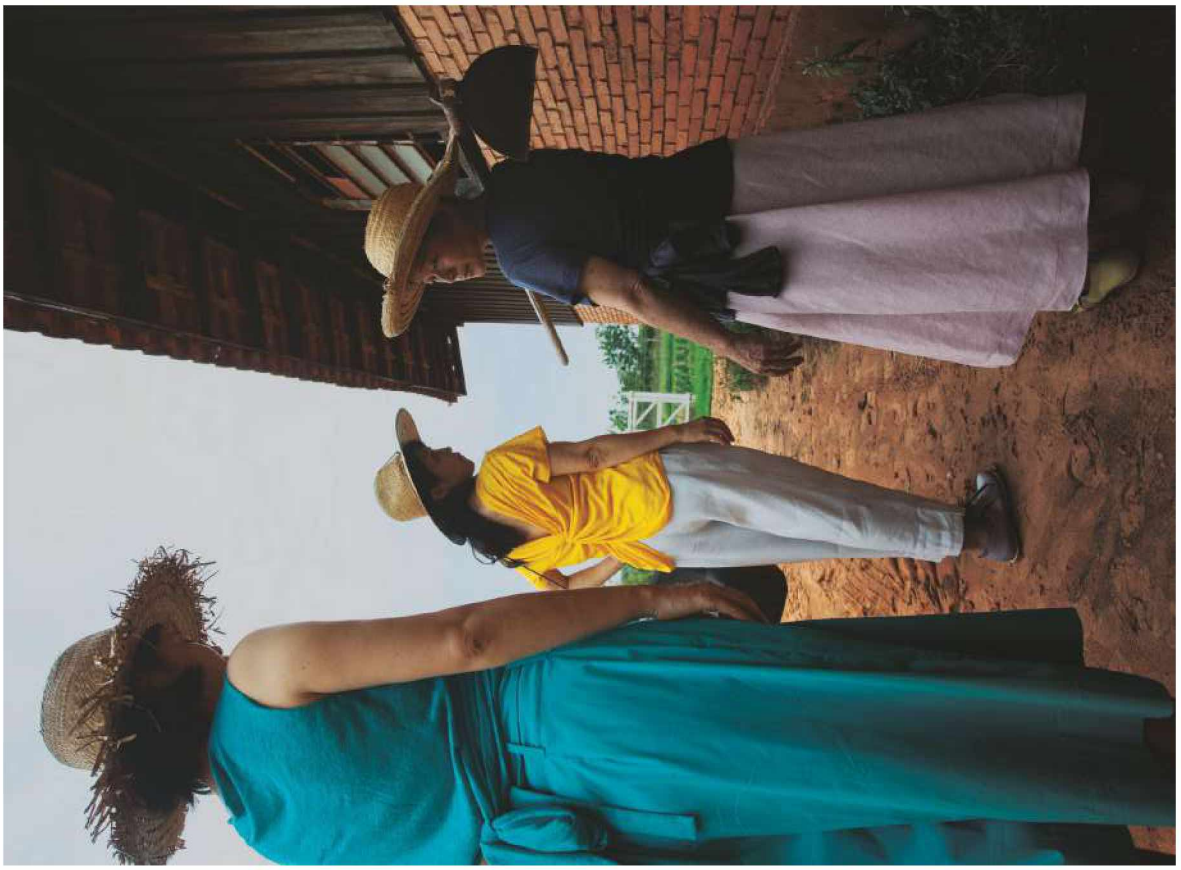
No campo da arte, Bourdieu desenvolve o conceito de capital simbólico e a noção de campo para entender como as práticas culturais e artísticas estão inseridas em contextos sociais de poder e distinção. Segundo Bourdieu, a arte não é apenas um produto estético ou uma expressão individual, mas um campo de disputas simbólicas onde diferentes agentes (artistas, críticos, colecionadores, etc.) buscam afirmar sua posição social por meio do reconhecimento e da legitimação de seus trabalhos. Para ele, a produção da crença no campo artístico é uma forma de acumulação e reprodução de poder, pois o valor de uma obra de arte, por exemplo, não é determinado apenas por suas qualidades intrínsecas, mas pelo reconhecimento que ela recebe de instituições ou indivíduos dotados de capital simbólico (Bourdieu, 1989).

No campo de estudos da sociologia da arte, a produção da crença não se limitam a uma análise de mercado ou produção artística, mas envolve a compreensão de como as obras de arte e as práticas culturais estão relacionadas a estruturas de poder, identidade e comunicação. Elas são, portanto, elementos centrais para entender como as sociedades constroem e compartilham significados através da arte e de outros bens culturais.

Prossigamos com a discussão sobre as relações de produções de crença estabelecidas a partir de Yuba e da produção de Fernanda Yamamoto.

Para tanto, trago outro conjunto de imagens que retratam dois artefatos ligados ao trabalho no campo desempenhado pelos yubenses: o chapéu de palha e a enxada (figura 45).

Figura 45. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)



Fonte: O autor, 2024.

Nesta primeira imagem da figura 45, uma fotografia do catálogo amarelo de Fernanda Yamamoto, vemos um grupo de mulheres, Riyo, Mitsue e Toshiko, trajando vestes em malha e em linho, criadas pela designer em sua coleção comercial de Yuba. As mulheres também calçam os sapatos de couro que foram desfilados no São Paulo Fashion Week, usam chapéus de palha e uma delas carrega consigo, junto ao ombro, uma enxada. O registro é feito captando as costas das mulheres, simulando o acompanhamento de Lucille Kanzawa junto das mulheres em seu retorno da roça. As yubenses trilham um caminho de terra vermelha batida, ao lado de uma

edificação com tijolos à vista e mais adiante da composição, nota-se uma cerca com uma lavoura ao fundo.

Na fotografia em seguida, temos o momento de desfile protagonizado por Aya Ohara, trajando um conjunto de indumentária de Fernanda Yamamoto em tons terrosos, obtidos pelo tingimento a partir de caroços de abacate. As vestes, em seda plissada, parecem ser um vestido reto com grandes bolsos aplicados. Aya também calça os mesmos sapatos de couro, resultado da parceria de Fernanda Yamamoto com a marca de calçados A Mafalda, além de usar um grande chapéu com lenço de organza de seda amarrada.

O chapéu de palha é um item de proteção do corpo para os yubenses trabalharem na lavoura sob o sol. São usados junto a lenços para reforçar a proteção de suas cabeças no trabalho diário.

Na leitura de Fernanda Yamamoto deste item, a designer propõe uma forma específica e a aplicação da organza de seda para trazer outro aspecto para o artefato. Em sua coleção, o chapéu assume outra função, a de compor o conjunto de indumentárias e adornar a cabeça das modelos.

Com relação a enxada enquanto artefato agentivo, podemos nos apropriar do relato de May Kumamoto, ex membro de Yuba.

May relata os anseios de sua geração em enfrentar as dificuldades de nascer e crescer em uma comunidade pequena, e isso alimentou uma vontade de conhecer o mundo. Aos dezoito anos de idade May deixa Yuba, e após vinte anos de distanciamento, uma formação em desenho industrial, e diferentes cargos em empresas japonesas, a integrante relata a valorização de sua origem (YAMA, 2022).

Segunda May, existe uma "força inexplicável" de Yuba enquanto comunidade, sua propriedade de unir e emocionar as pessoas. A yubense relata que em sua juventude ela trabalhou na lavoura com a enxada e isso, para ela, era um trabalho enfadonho. Todavia, no contexto atual, May refere-se à ferramenta com afeição, saudosismo e isto se deve ao fato das experiências orientarem a um aprendizado a partir da vida, da maturidade, que se adquire conforme a vivência no mundo exterior à Yuba (YAMA, 2022).

O relato de May Kumamoto pode ser relacionado à questão da memória, aqui compreendida como trabalho social, como esforços coletivos em narrar e avaliar os fatos, os eventos, em construir esquemas discursivos e simbólicos, em busca de coesão (BOSI, 1979). A yubense revisita suas impressões anteriores a respeito dos efeitos que o artefato enxada causava a si e a outros membros de sua faixa etária, neste aspecto, sua avaliação é reconfigurada a partir de uma reconstrução do passado.

Ecléa Bosi (1979) nos fala sobre o exercício de reconstrução do passado. Para a autora, nós repensamos com imagens e ideais de hoje as experiências anteriores. Nos atentamos aos detalhes, mas não experienciamos os eventos da mesma forma, uma vez que já não somos os sujeitos de outrora. A enxada passa do *status* de ferramenta de trabalho pesado e ganha outros sentidos: o de nostalgia, de partidas, de reencontros, de maturidade.

Ao prosseguirmos analisando o peso do trabalho rural no contexto yubense, a partir dos artefatos, temos a figura 46 que apresenta outros artefatos pesados que indicam o trabalho na lavoura, como o trator e o carrinho de cesta.

Figura 46. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Nesta sequência de imagens presentes na figura 46, temos as duas primeiras fotografias extraídas do catálogo bege de Fernanda Yamamoto, e a terceira fotografia extraída do fotolivro Yuba de Lucille Kanzawa.

A primeira fotografia traz a yubense Satie trajando um vestido plissado tricolor, de Fernanda Yamamoto, carregando um carrinho de metal com cestas plásticas, destinadas a colocar os vegetais e frutos provenientes das colheitas. A figura da mulher é posicionada em meio às vegetações, sob um céu amplo e nublado.

A segunda fotografia traz três mulherese suas silhuetas escurecidas, em um registro contra-luz, registrado em um horário crepuscular. Ao fundo se observa o vasto céu com nuvens, cercas e vegetações rodeiam as figuras sentadas sob um grande trator. Elas também trajam vestes da coleção Yuba de Fernanda Yamamoto.

A terceira fotografia traz um registro em preto e branco de um homem dirigindo um trator antigo, rodeado de vegetação, em um dia ensolarado.

Nestes registros, nota-se a diferenciação entre o peso dado aos artefatos de grande porte, como um carrinho para auxílio da colheita e um trator de pequeno porte.

Tanto este contraste versa sobre a dificuldade no trabalho rural, e a dedicação que a tarefa demanda dos yubenses. Em via oposta, Fernanda Yamamoto propõe imagens e concebe imagens que tentam imprimir uma certa leveza na forma em que estes artefatos são inseridos nas imagens captadas e inseridas em seu material promocional.

As indumentárias são leves e vestem as mulheres que conduzem ou se posicionam junto destes artefatos de modo igualmente leve, de uma gestualidade delicada.

No registro em preto e branco, também traz esse contraste entre artefato e indivíduo,

visto que o yubense que conduz o trator antigo traz um semblante sereno, quase esboçando um sorriso para ser registrado.

Outro artefato de destaque para o contexto yubense seriam as esculturas feitas por Hisao Ohara, pai de Aya Ohara e companheiro de Akiko Ohara.

Em Yuba, uma locação traz seu legado em um jardim denominado Jardim das Esculturas, conforme pode ser visto na primeira fotografia da figura 47.

Figura 47. Fragmento da constelação de imagens classificadas dentro da categoria *a vida dos objetos* (2024)

Fonte: O autor, 2024.

Nesta primeira imagem, temos um registro extraído do catálogo bege de Fernanda Yamamoto em que a bailarina e coreógrafa yubense traja um vestido fluído, na cor vermelha, em camadas e com detalhes drapeados, de pés descalços, posando para Lucille Kanzawa no jardim das esculturas em Yuba. Este jardim traz um formato como de um anfiteatro a céu aberto, junto de gramados e altas vegetações em seu entorno, e uma casa mais ao fundo da composição. As obras de Hisao Ohara contornam toda a extensão do jardim e duas obras permanecem expostas ao centro na locação.

Estes artefatos, fazem menção ao legado deixado pelo escultor e à importância da prática artística para a Comunidade, assim como Isamu Yuba também idealizou para seus semelhantes.

Fato este que inspirou Fernanda Yamamoto em desenvolver junto de sua equipe uma série de pequenas cerâmicas em formatos geométricos e bordadas pelo artista Gabriel Pessagno em alguns conjuntos de indumentárias desfiladas, assim como visto na segunda fotografia da figura 32. As peças em tons de cinza, tingidas por carvão e feijão preto, são aplicadas em vestes de mesmo tom, trajadas pela yubense Sueli Nozomi, visual assimétrico junto das torções e texturas da parte feita em seda plissada.

Existe aqui um contraste entre as obras de Hisao Ohara e a produção de Fernanda Yamamoto, visto que as esculturas do Hisao possuem dimensões médias e grandes, feitas em mármore esculpido, enquanto as cerâmicas de Fernanda trazem dimensões pequenas, maleável, leves e de estrutura física mais frágil se comparado à matéria prima das esculturas.

CONSIDERAÇÕES

Pensar a vida dos objetos a partir do contexto yubense e da produção da coleção Yuba de Fernanda Yamamoto proporciona a compreensão de que a Comunidade se constitui enquanto coletivo também a partir dos artefatos e das relações estabelecidas a partir deles. A produção da estilista também denota este movimento em perceber a forma como os artefatos habitam a Comunidade e também conformam o cotidiano, demarcando a organização das atividades exercidas pelos moradores, pela demarcação do espaço e do tempo e as memórias construídas a partir das experiências vivenciadas em Yuba.

Com os registros fotográficos feitos por Lucille Kanzawa, e muitas destas imagens serem articuladas também por Fernanda Yamamoto, sob o processo de direção criativa e consequente desenvolvimento da coleção Yuba, seguimos os indícios sobre as formas que estes artefatos habitam a Comunidade.

Também nos fazem refletir como estes artefatos estabelecem redes de agentividade, a partir de diferentes contextos, seja no cotidiano dos membros de Yuba, ou segundo a intervenção de Fernanda Yamamoto em um processo de tradução ou adaptação destes objetos para um outro contexto, como no caso dos catálogos e do desfile apresentado no São Paulo Fashion Week.

Tal processo está inserido como parte do dispositivo retórico articulado pela estilista, ao se apropriar das narrativas tecidas em Yuba, e a serem recontadas a partir da construção plástico-visual estruturada na coleção da marca de moda.

A vida dos objetos no contexto do interior de Mirandópolis, no bairro Aliança, nos fala de uma identidade yubense que a todo momento é negociada e tensionada ao longo da existência da Comunidade.

Desde sua fundação, Isamu Yuba advogou pelos semelhantes enquanto agricultores, pobres, desejantes de uma vida digna em que se poderia encontrar o equilíbrio entre o trabalho rural e a prática artística.

Para o fundador, este equilíbrio nasce no diálogo com a terra, da vinda do casal Ohara de Tóquio e se estende para os nascidos e criados "juntos às matas virgens do Brasil". Para a permanência harmônica das relações entre os yubenses, deveria haver liberdade aliada à disciplina.

Neste sentido, o legado de Isamu Yuba perdura na intenção carregada pelos yubenses em construir a vida em comunidade diariamente, a partir da organização de seus membros e das atividades de subsistência que estruturam o funcionamento deste coletivo.

Sob este aspecto, os artefatos estabelecem essas relações que contribuem para perdurar o intento deixado por Isamu Yuba e para dar continuidade à existência de Yuba. Nestas relações, também se estabelecem os processos de identificação e de diferenças, através de processos comparativos.

Existem percepções acerca do que pode ser entendido segundo uma identidade brasileira e uma japonesa, e também existem aquilo entendido enquanto uma identidade yubense. Não são excludentes, ao mesmo tempo em que não estão sobrepostas.

Os artefatos em Yuba acionam a agentividade dentro de uma cadeia de relações estabelecidas entre eles e os moradores da Comunidade.

A respeito, temos que objetos como o berrante desempenham um papel de marcação de tempo, também como meio para emitir avisos para todos pausar suas atividades e voltarem para suas refeições.

A vassoura de palha é um utensílio de limpeza para os locais de convívio comum, e também vinculação entre uma criança e o desenvolvimento de um senso de pertencimento a partir do momento em que ela auxilia os mais velhos na limpeza pós refeição.

A enxada é tanto ferramenta para a lida com a terra, quanto é memória materializada do suor derramado na jornada de trabalho yubense e que acompanha os yubenses que já deixaram as terras em Mirandópolis.

Os chapéus de palha já não servem para proteger o corpo do sol, os aventais são confeccionados em tramas amplas de macramê, por exemplo. As esculturas de Hisao Ohara permanecem apenas nas lembranças e inspiram a confecção de pequenas peças de cerâmica bordadas nos conjuntos de indumentárias.

No contexto da coleção de Fernanda Yamamoto, estes artefatos agenciam outras relações, a partir da interação estabelecida e mediada pela estilista e sua equipe.

Essas relações passam pelo processo de tradução empregado por Fernanda e articulado dentro de seu dispositivo retórico.

A designer traz estes artefatos de modo estilizado, rompendo de certo modo com o processo de agentividade existente em Yuba, e acionando um outra cadeia de relações que passam por uma idealização destes objetos e são postos para serem registrados em imagens, e, sobretudo, narrar uma Yuba sob a ótica de Fernanda Yamamoto, desde sua experiência imersiva até a produção de sua coleção de moda.

Deste modo, dizer sobre a vida dos objetos é dizer sobre a vida em Yuba. É dizer também sobre a percepção de Fernanda Yamamoto sobre a vida em Yuba.

6 A AGULHA COM O FIO DO TEMPO - CONSIDERAÇÕES FINAIS DE UMA TRAMA AMARELA

Esta pesquisa abordou as intersecções entre a moda, cultura material e identidade nipo-brasileira, a partir do trabalho da designer Fernanda Yamamoto em sua coleção Yuba (2018). Ao longo deste percurso, foi possível conectar minha experiência enquanto designer com as questões de racialização e identidade, particularmente no contexto de uma geração de asiáticos-brasileiros que se auto identificam e reivindicam sua presença e visibilidade no contexto brasileiro contemporâneo.

Enquanto uma investigação filiada à linha de pesquisa em Teoria e História do Design do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, foi possível contribuir com estudos que analisam as relações sociais que são estabelecidas pelo intermédio que as materialidades podem suscitar.

A escolha do termo "Trama Amarela", além de remeter a uma metáfora visual, reflete a experiência do corpo racializado e as discussões contemporâneas sobre a condição de ser asiático-brasileiro em diferentes âmbitos, aqui, voltado para os processos de identificação enquanto coletivo e também a partir do trabalho e da produção artística. Tal termo foi trabalhado como uma forma de análise das imagens e artefatos produzidos por Fernanda Yamamoto, em que a moda serve de via para se refletir e apresentar as tradições, memória e as raízes culturais deste coletivo nipo-brasileiro.

A coleção Yuba, além de seu caráter estético e simbólico, traz à tona questões profundas sobre a construção identitária, a resistência e os processos de racialização enfrentados por descendentes de imigrantes asiáticos no Brasil. A análise das imagens presentes nos catálogos e no fotolivro da coleção revelou como as escolhas plástico-visuais – como as texturas, cores, poses e gestualidades – não apenas constroem narrativas de consumo, mas também dialogam com as problemáticas étnicas e culturais, refletindo sobre a memória e os impactos da imigração japonesa.

Esta pesquisa se insere em um movimento crescente de mobilização e reconhecimento de identidades asiático-brasileiras, a fim de romper com estereótipos historicamente estabelecidos e promover uma nova forma de olhar para a pluralidade e as complexidades no Brasil. O trabalho de Yamamoto e sua interação com a comunidade Yuba nos oferece uma perspectiva para pensar a moda como uma possibilidade de resistência e afirmação cultural, evidenciando as interações entre arte, política e identidade.

Com base nas discussões e análises apresentadas, este estudo contribui para o entendimento da moda como um espaço de construção e negociação de identidades, oferecendo vias alternativas sobre a visualidade da moda e sua relação com as narrativas de imigrantes e descendentes de japoneses no contexto brasileiro contemporâneo.

A partir da revisão bibliográfica e dos estudos de caso realizados, foi possível perceber como, entre os anos de 1960 e 1990, o Brasil vivenciou momentos de grande visibilidade da questão asiática, com destaque para o trabalho das pesquisadoras Elena Shizuno (2001) e Márcia Yumi Takeuchi (2016). Essas discussões marcaram a produção de conhecimento sobre as representações de imigrantes japoneses no Brasil e foram fundamentais para o entendimento do papel da memória e da experiência de descendentes de japoneses na sociedade brasileira. No entanto, um aspecto desestabilizador emerge ao refletirmos sobre a própria pesquisa que se constrói em diálogo com as memórias e afetos envolvidos, como nas pesquisas de Shizuno (2001) e Takeuchi (2016). A partir desse exercício de reflexão crítica e sensível, busquei compreender as tensões e negociações que permeiam as produções identitárias desses grupos.

No contexto contemporâneo, a militância asiático-brasileira, principalmente a partir dos anos 2010, tem se fortalecido, com a emergência de novas terminologias e a criação de redes de solidariedade e identificação. O trabalho de Laís Miwa Higa (2021;2024) exemplifica esse movimento, que visa não apenas reivindicar uma outra visibilidade histórica, mas também construir narrativas de resistência para descendentes de japoneses no Brasil. Nesse sentido, este trabalho também buscou contribuir para a produção de conhecimento acerca da militância asiático-brasileira, debruçando-se sobre a coleção Yuba; a Comunidade, o trabalho de Fernanda Yamamoto e suas interfaces com a identidade nipo-brasileira.

Através da análise da coleção Yuba, a pesquisa se ateve como as materialidades presentes nos artefatos de Yamamoto e da comunidade Yuba constroem e acionam uma identidade nipo-brasileira contemporânea posta em negociação e em constante tensionamento. O uso do método de constelações fílmicas, baseado em Mariana Souto (2019), permitiu uma análise comparativa entre as imagens e artefatos, situando-os dentro de um contexto mais amplo de relações e significados. Essa metodologia, adaptada para o contexto específico deste trabalho, possibilitou não apenas uma análise imagética, mas também uma reflexão crítica sobre a produção cultural e a memória visual associada à comunidade Yuba e ao trabalho de Fernanda Yamamoto. Pontuo aqui, que a adaptação do método oportunizou a demonstração de possibilidades de como se operar as etapas e procedimentos cabíveis para este percurso, evidenciando as imagens como ferramentas da produção reflexiva. Neste aspecto, o método aqui adaptado, pode servir como um pontapé inicial para que trabalhos futuros, especialmente

os orientados para análises de imagens, sejam construídos por caminhos que também viabilizem a intuição e a experiência de quem pesquisa como elementos contribuintes do processo.

A pesquisa buscou investigar a trajetória da estilista, documentar os registros fotográficos dos artefatos da coleção e identificar categorias analíticas que nos ajudassem a compreender as tensões e negociações entre os membros de Yuba e os objetos de sua cultura local. A análise foi estruturada a partir de uma leitura das imagens, buscando compreender o potencial discursivo e identitário da moda como forma de resistência e afirmação cultural.

A metodologia da constelação fílmica também trouxe à tona a importância de pensar as imagens não apenas como representação, mas como elementos que dialogam entre si e geram novas leituras do presente e do passado. Essa abordagem proporcionou uma visão mais dinâmica da construção identitária, considerando a possibilidade de reescrever histórias a partir de uma perspectiva não linear e mais fragmentada, como proposto por Walter Benjamin. A constelação, enquanto método, revelou-se eficaz para entender a complexidade das relações culturais e sociais no contexto da relação moda e identidade nipo-brasileira, considerando não apenas os artefatos, mas também o contexto histórico e afetivo em que estão inseridos.

A análise do conceito de trabalho, particularmente no contexto da Comunidade Yuba, revelou a centralidade dessa prática na organização e no modo de vida de seus membros. Desde sua fundação, Isamu Yuba procurou estabelecer uma relação intrínseca entre o trabalho agrícola e a prática artística, em um processo contínuo de mediação entre o ser humano e a natureza. Através do trabalho, o ser humano não apenas transforma a natureza, mas também se transforma, como delineado por Marx. Nesse sentido, o trabalho não se resume à produção material, mas é, igualmente, um ato de criação e idealização, fundamental para a realização das demandas humanas.

Isamu Yuba, ao compartilhar sua visão em *"Não Só de Dança"* (1974), reforça a ideia de que o trabalho e a arte devem estar em harmonia, sendo ambos fundamentais para a vida cotidiana dos membros de sua comunidade. O trabalho agrícola, no qual se produzem bens para o consumo e comercialização, é entrelaçado com a prática artística, especialmente a dança, a qual, para ele, não pode ser dissociada da vida. Ao afirmar que o palco e a vida são inseparáveis, Isamu Yuba sublinha a importância da prática artística como parte integrante da rotina dos yubenses, onde o trabalho e a arte se interpenetram, contribuindo para uma vida plena e harmoniosa.

Nesse contexto, o trabalho em Yuba pode ser compreendido como uma prática coletiva e comunitária, ligada à subsistência, mas também à criação de uma cultura e identidade que se

desenvolvem em relação direta com a natureza. A ideia de pertencimento à terra e a indissociabilidade entre o ser humano e o ambiente natural são aspectos fundamentais da filosofia yubense. Isamu Yuba, ao se referir aos "pobres do campo", coloca o trabalho como uma prática dignificante; atrelando-a a moralidade, um elo de ligação e de sustentação do bem estar e ordem do coletivo.

Ao traçar paralelos com pensadores como Rousseau, Marx e Tolstói, observou-se que o conceito de trabalho na filosofia yubense se aproxima de visões utilitárias e morais. Enquanto Marx coloca o trabalho como força produtiva e mediadora entre o homem e a natureza, Rousseau enfatiza sua dimensão moral e de preservação da ordem social, e Tolstói o vê como uma prática cooperativa que visa o bem-estar comum. Yuba, por sua vez, integra esses aspectos, vendo o trabalho não apenas como um meio de subsistência, mas também como prática artística, capaz de nutrir as relações humanas e fortalecer a comunidade.

Por fim, o trabalho em Yuba transcende a dicotomia entre o campo e a arte, refletindo a mutualidade e a indissociabilidade entre essas esferas.

A vida comunitária, sustentada por essa relação simbiótica entre trabalho, arte e natureza, oferece um modelo de coexistência em que cada elemento é importante para o bem-estar coletivo. O trabalho, neste sentido, não é apenas uma atividade produtiva, mas um componente vital na construção de uma vida plena e integrada com o meio ambiente.

Ao explorar as imagens que versam sobre os processos de trabalho presentes no cotidiano de Yuba, foi verificado a complexidade da prática trabalhista desta comunidade, e como essas categorias se articulam para definir e organizar a vida coletiva. A compreensão de trabalho em Yuba, portanto, não se limita à produção material, mas envolve um aspecto cultural, artístico e relacional, que configura a filosofia yubense e a identidade de seus membros.

A pesquisa desenvolvida ao longo desta tese se apoiou no método das constelações fílmicas, conforme proposto por Mariana Souto (2019), para analisar as imagens que compõem o cotidiano de trabalho da Comunidade Yuba. Ao longo do estudo, as imagens foram organizadas em constelações, sendo fragmentadas e detalhadas para evidenciar as múltiplas facetas da vida laboral na comunidade e sua relação com os artefatos desenvolvidos ou idealizados pela estilista Fernanda Yamamoto.

As imagens de Lucille Kanzawa e do fotolivro Yuba (2010) contribuíram para um percurso de leitura do cotidiano yubense, pensando nos ideais e valores privilegiados pelas escolhas, tanto de Kanzawa, quanto de Yamamoto na produção dessas imagens.

A fotógrafa utilizou de um silêncio visual em suas imagens, caracterizado pela ausência de expressões emocionais explícitas e pela ênfase nos gestos precisos e na proteção física dos trabalhadores. O uso de tons frios nas fotos transmite uma sensação de calidez, reforçada por planos abertos que capturam a vastidão do campo e o ambiente coletivo de trabalho.

As imagens da coleção de Fernanda Yamamoto, apresentadas no São Paulo Fashion Week, introduzem uma narrativa paralela e imaginativa. As mulheres de Yuba, retratadas usando as criações da estilista, transitam entre o cotidiano de suas tarefas e a visualidade dentro de uma linguagem de moda, evidenciando o contraste entre o trabalho árduo e a leveza dos conjuntos de indumentárias. Embora as vestes tragam uma ideia de delicadeza, as fotos mantêm a conexão com o trabalho, mostrando a integração entre a rotina laboral e as criações de moda. Essas imagens, mesmo retratando as mulheres de modo estilizado, reimaginando o contexto yubense de trabalho cotidiano.

As constelações de imagens aqui apresentadas não apenas documentam a vida laboral de Yuba, mas também propõem uma reflexão sobre a visualidade do trabalho, a dignidade do esforço humano e a interconexão entre diferentes formas de expressão artística, como a fotografia e a moda. O trabalho em Yuba, com sua cadência e sua disciplina, reafirma os ideais de equilíbrio e bem-estar social, enquanto a moda, por meio de Yamamoto, traz uma leitura imaginativa e elusiva sobre esse mesmo cotidiano. O método das constelações fílmicas revelou-se uma ferramenta eficaz para evidenciar essas múltiplas camadas de significado, proporcionando um caminho de análise das tensões e negociações do trabalho de Fernanda em conjunto com Yuba.

Deste processo analítico, propus quatro momentos para detalhar a construção dessa coleção: 1) a idealização, 2) a imersão na comunidade Yuba, 3) a apresentação das indumentárias, e 4) a re-idealização das peças. Esses momentos formam um percurso que guia o observador por meio de uma narrativa visual que articula o conceito de "*trabalho*" com os princípios e práticas da comunidade Yuba.

O primeiro momento, a **idealização da coleção Yuba**, estabelece a base para a escolha do tingimento natural como elemento-chave na produção das peças. Essa decisão reflete não apenas a técnica, mas também a filosofia de vida dos yubenses, que influencia diretamente o processo criativo de Yamamoto. O trabalho manual e coletivo, evidente em cada registro fotográfico, é um componente essencial na materialização da coleção, onde o trabalho físico assume um caráter organizador e colaborativo, sem a utilização de maquinário industrial.

No segundo momento, denominado **imersão**, a designer e sua equipe se envolveram diretamente com a vida cotidiana de Yuba, buscando entender e incorporar seus valores e práticas, como o trabalho rural e a relação harmônica com a natureza. Essas experiências, registradas em imagens de atividades como o cultivo e a higienização de tecidos, influenciam a construção da coleção, refletindo a busca por formas orgânicas e a conexão com a terra.

O terceiro momento, **a apresentação das indumentárias**, ocorre no desfile da coleção Yuba na Semana de Moda de São Paulo, onde as peças se tornam visíveis ao grande público. A paleta de cores e as texturas resultantes do tingimento natural, juntamente com os elementos de proteção usados pelas yubenses, reforçam a conexão entre as materialidades da coleção e a vida cotidiana da comunidade.

Finalmente, no quarto momento, **a re-idealização das peças**, refere-se a combinação de imagem e indumentária em um processo de narração a partir da percepção de Fernanda Yamamoto para com Yuba, que, ao ser apresentado no desfile, se distanciava da prática utilitária do trabalho para se transformar em uma forma de expressão artística. Este processo de reinterpretação reforça a abordagem de Yamamoto, que utiliza o trabalho como uma narrativa retórica, levando os saberes e valores da comunidade Yuba ao público exterior, enquanto reafirma o papel do trabalho como prática dignificante e necessária, alinhada aos ideais de auto-suficiência e harmonia com a natureza.

A coleção Yuba se configura como um dispositivo retórico que não apenas narra a vida de Yuba, mas também contribui para a construção de uma identidade nipo-brasileira no contexto contemporâneo. Através dessa coleção, Fernanda Yamamoto realiza um exercício de transposição e reinvenção de aspectos culturais, traduzindo os princípios de Yuba para o universo da moda, sem perder de vista o vínculo com a Comunidade e suas práticas. No que difere de outras coleções da designer em sua trajetória, percebo que trata-se de um engajamento particular que tange, não somente suas vivências enquanto nipo-brasileira, mas também um assunto trabalhado enquanto guia para o processo criativo de conjuntos de indumentárias de uma coleção de moda, o qual, traz consigo uma filosofia de vida, uma série de modos de pensar e agir cultivados ao longo dos anos de existência de Yuba e seus membros. Tal impacto,de tamanha inspiração, se revela não somente por um processo criativo complexo, registrado em documentário, imersões e colaborações, como também ecoa na vivência de Fernanda, e insiste em permanecer. Não obstante, Yuba retorna como um assunto ainda a ser tratado, histórias ainda a serem narradas pela designer e, posteriormente, é retomado sob o título da coleção Yama (2021), fato este comentado brevemente no epílogo escrito nesta pesquisa.

A análise da coleção Yuba de Fernanda Yamamoto revela uma construção discursiva que articula a visão da estilista sobre a comunidade de Yuba, por meio de um dispositivo retórico que integra elementos visuais, narrativos e estéticos. Ao longo desta pesquisa, observamos que, ao invés de buscar um realismo verossímil, Yamamoto propõe uma série de versões ficcionais que, embora ancoradas em sua experiência pessoal com a Comunidade, não pretendem retratar o cotidiano de Yuba de maneira literal. Esse dispositivo é composto por diversos elementos, como os conjuntos de indumentárias, os desfiles, as imagens fotográficas e o uso específico de materiais como a organza de seda, que, por sua transparência, contribuem para o desenvolvimento de uma narrativa híbrida entre o chamado trabalho factual e o trabalho fabulativo.

O trabalho de Yamamoto ultrapassa a simples representação da realidade social e cultural de Yuba, trazendo à tona uma narrativa criativa que, ao mesmo tempo, insere elementos da identidade nipo-brasileira e as relações sociais de uma comunidade rural, através da interseção de técnicas e processos produtivos empregados na construção da referida coleção. A estilista também estabelece uma relação de tensão com o contexto yubense, propondo um imaginário onde as mulheres da Comunidade aparecem trajando vestes que não correspondem ao seu cotidiano, inserindo uma dimensão fabulativa que excede as práticas de trabalho no campo, tradicionalmente associadas à Yuba.

Reforça-se a ideia de que a coleção Yuba não apenas representa, mas transforma o entendimento do trabalho e das relações sociais em Yuba, ao propor um olhar externo e inventivo sobre a realidade da comunidade. As dicotomias presentes na coleção, como cidade/campo, manual/industrial, Brasil/Japão, são indicativos de um processo de tradução do contexto yubense para a produção de Fernanda Yamamoto, atravessado pela linguagem e repertório da estilista. Ao olhar para esses elementos sob a lente de Shohat e Stam (2006), é possível compreender que a construção de versões sobre a realidade não se destina a revelar uma "verdade absoluta", mas sim a de criar uma narrativa plural, que permite ao espectador novas formas de contemplar o mundo retratado.

Portanto, a coleção Yuba, ao interligar as práticas de trabalho e de arte, propõe uma reflexão sobre o processo criativo e a intervenção artística em um contexto específico. Através do dispositivo retórico articulado por Yamamoto, podemos perceber como a estilista faz uso da moda não apenas como produção artística, mas como uma ferramenta de mediação cultural, em que o real e o fabulativo se entrelaçam para tecer versões sobre as dinâmicas sociais de Yuba.

Ao longo desta pesquisa, abordamos a prática artística como um elemento fundamental para a compreensão da filosofia de vida de Yuba e para a construção de sua

identidade coletiva. As práticas artísticas desempenhadas pelos yubenses se configuram como uma série de atividades que acontecem após a rotina de trabalho no campo e outras tarefas que visam a organização coletiva da Comunidade. Essas atividades artísticas não apenas ajudam a entender o modo de viver dos yubenses, mas também aprofundam o processo criativo articulado por Fernanda Yamamoto em sua coleção de moda.

Para os yubenses, a importância da prática artística se dá como meio de expressão das relações cotidianas e da busca por uma vida mais prazerosa. A dança, o canto e o teatro não são definidos como apenas formas de expressão, mas sim práticas que reforçam os laços de cumplicidade, afeto e respeito entre os membros da Comunidade, refletindo a inseparabilidade entre vida e palco.

A reflexão sobre a prática artística em Yuba também nos levou a confrontar concepções tradicionais da arte ocidental, conforme discutido por Els Lagrou (2009), que aponta a necessidade de relativizar os valores estéticos e a produção de beleza em outras sociedades.

Podemos assumir que a proposta em Yuba, portanto, é estabelecer seus próprios critérios para o que é considerado belo e artístico, sem se restringir às normas de uma tradição ocidental.

Ao analisar as relações entre trabalho e arte dentro da comunidade, também refletimos sobre a problemática da genialidade atribuída ao fazer artístico, particularmente em relação às mulheres, conforme discutido por Ana Paula Simioni (2004). A desqualificação da arte feita por mulheres ao longo da história contribui para a construção de um campo artístico masculinizado, onde atributos como profissionalismo e refinamento foram historicamente associados aos homens, enquanto as mulheres eram relegadas à posição de amadoras.

Tais questionamentos nos permitiram compreender que, em Yuba, a diferenciação entre trabalho e prática artística não só marca a identidade cultural da comunidade, mas também reflete um compromisso com a preservação de tradições e costumes japoneses. A prática artística, ao lado do trabalho no campo, forma os pilares da identidade yubense, constituindo-se como uma negociação constante entre valores de seriedade, disciplina e cumplicidade, fundamentais para a convivência harmônica do coletivo.

Das imagens e registros fotográficos analisados, especialmente aqueles que documentam o *ballet* de Yuba, evidenciou-se como a prática artística não é apenas um reflexo da filosofia de vida da Comunidade, mas também uma forma de expressão do pertencimento e da construção identitária coletiva. A coleção Yuba, tanto na sua realização como na sua interpretação por Fernanda Yamamoto, não apenas promove a visibilidade dessa prática

artística, mas também fortalece a ligação entre o trabalho e a arte, estabelecendo uma interdependência entre essas dimensões da vida comunitária.

Assim, as considerações feitas ao longo deste estudo reafirmam a importância da arte como meio da construção identitária, e ao mesmo tempo, como forma de resistência e preservação cultural, desvelando a relação íntima e imbricada entre trabalho e prática artística em Yuba.

No processo de investigação a respeito da prática artística na Comunidade Yuba, em especial o *ballet*, foi observado uma trajetória de transformações significativas, desde a década de 1960 até o contexto contemporâneo. Inicialmente, o *ballet* yubense se insere em um contexto de resistência e adaptação, refletido nas imagens de ensaio que retratam a simplicidade e a conexão dos corpos com o chão, com trajes improvisados, descalços, o que remete à ideia de trabalho coletivo e rural. Com a construção do Teatro Yuba e a chegada de influências externas, como o casal Hisao e Akiko Ohara, a prática de *ballet* na Comunidade se profissionaliza e adquire uma nova dimensão, passando a ser reconhecida em diversas cidades do Brasil e até no exterior, com apresentações em países como Japão e Paraguai.

Outro ponto a se destacar é o processo de reidealização da prática artística, especialmente por meio das imagens produzidas para o catálogo da coleção Yuba, que reconfiguram a estética do ballet. As fotografias, muitas vezes, privilegiam as sombras, os movimentos sutis dos corpos das bailarinas e o contraste entre as roupas fluidas e a iluminação do palco, criando uma narrativa distinta daquela observada nos ensaios iniciais. Nesse processo, Fernanda Yamamoto se apropria das indumentárias para criar uma reinterpretação da prática da dança, conferindo um outro significado e uma outra versão do *ballet* yubense, uma reencenação que dialoga com a história da Comunidade e sua identidade cultural.

Além disso, a análise das imagens e das escolhas estéticas no trabalho de Fernanda Yamamoto revela tensões entre o valor da coletividade, fundamental na Comunidade Yuba, e a valorização da individualidade, que se faz presente na retratação de personagens isolados, como a violoncelista Asaka Ohara. A narrativa visual construída a partir das imagens sugere um deslocamento para uma leitura mais individualista e idealizada da arte, em detrimento da colaboração coletiva que caracteriza as práticas artísticas originais da Comunidade.

O estudo das imagens de Lucille Kanzawa, especialmente aquelas do teatro, reforça a presença da cultura japonesa na formação da identidade de Yuba, ao mesmo tempo em que destaca a complexidade das escolhas estéticas que distorcem ou reinterpretam a tradição. As cenas de preparação para os espetáculos, com o uso de sombras e figurinos carregados de

aspectos simbólicos, capturam um processo artístico que excede a documentação, apresentando uma visão subjetiva e idealizada da prática artística em Yuba.

Dessa forma, é possível concluir que a prática artística em Yuba, particularmente o *ballet*, reflete uma interseção entre o tradicional e o contemporâneo, o coletivo e o individual, sendo constantemente ressignificada por diferentes agentes sociais, como Fernanda Yamamoto. A construção e circulação dessas versões de Yuba, mediadas por artistas e suas produções, trazem à tona uma reflexão sobre o papel da arte na produção de significados e na construção de identidades, tanto individuais quanto coletivas.

A análise da pesquisa de Mariana Watanabe Barbosa (2019) e das produções artísticas de Fernanda Yamamoto revela a complexa construção da identidade yubense, marcada pela fusão de elementos culturais japoneses e brasileiros. Os yubenses não são identificados unicamente como japoneses, nem como brasileiros, mas como uma comunidade híbrida, que se constitui a partir da mistura desses elementos culturais, preservando tradições japonesas, mas também reconfigurando-as dentro do contexto local. A autora destaca que, em Yuba, emerge uma nova cultura, marcada pela apropriação dos elementos tradicionais japoneses que ganham novos significados, sendo reconhecidos como parte da identidade yubense.

As produções artísticas de Fernanda Yamamoto, particularmente suas coleções que incorporam elementos da Comunidade Yuba, oferecem uma reflexão sobre essa identidade cultural híbrida. A designer utiliza o recurso da transparência e a sobreposição de camadas, como uma metáfora para as complexas identidades nipo-brasileiras, ao mesmo tempo que mistura elementos do trabalho rural e da prática artística em uma mesma narrativa visual. A escolha de Yamamoto de representar as práticas e vestimentas dos yubenses como uma "reencenação" artística propõe uma reinterpretação da vida e do trabalho de Yuba, questionando as fronteiras presumidas entre trabalho e prática artística.

Ademais, as imagens de figuras centrais em Yuba, como Katsue Yuba e Akiko Ohara, trazem à tona a relação entre memória, legado e identidade. A representação de Katsue Yuba, com suas ilustrações dos primeiros membros da Comunidade, e a de Akiko Ohara, associada às esculturas de Hisao Ohara, mostram como o passado e as produções artísticas desempenham papel fundamental na construção da memória e identidade de Yuba. No entanto, a análise de certas imagens, especialmente a de Akiko Ohara, sugere uma hierarquia entre práticas artísticas e um apagamento de seu próprio legado como bailarina, trazendo à tona a necessidade de uma reflexão sobre como as mulheres artistas são historicamente representadas e reconhecidas.

Através das produções de Katsue Yuba, de Akiko Ohara e Fernanda Yamamoto, é possível observar como a identidade de Yuba se constrói e se transforma ao longo do tempo,

com base em uma memória coletiva que é constantemente negociada. As imagens, as narrativas e os símbolos presentes nas obras de Yamamoto, ao mesclar passado e presente, nos ajudam a entender como as identidades culturais estão sempre em processo de negociação e reinterpretação.

Esta trajetória de pesquisa contribui para a compreensão da dinâmica de formação e transformação de identidades em contextos imigrantes, como o de Yuba, e reforça a ideia de que a identidade é um processo contínuo de construção social e cultural, mediado por discursos, memórias e representações. As obras de Fernanda Yamamoto, ao reinterpretar e recontextualizar elementos culturais de Yuba, não apenas reforçam, mas também desafiam as fronteiras identitárias da comunidade, trazendo à tona a complexidade da formação de identidades nipo-brasileiras e o papel da arte nesse processo.

A análise dos artefatos presentes nas imagens da fotógrafa Lucille Kanzawa, bem como os elementos trazidos pela estilista Fernanda Yamamoto, revelou a potencialidade dos objetos em extrapolar a dimensão da utilidade imediata, ao se tornarem expressões de valores culturais e identitários complexos. A partir do conceito de "agentividade" em Gell (1998), observamos que os artefatos de Yuba possuem um caráter polivalente: são ao mesmo tempo agentes que influenciam as práticas sociais e culturais, e ao mesmo tempo, produtos da constante negociação da identidade de seus produtores e usuários. O fato de esses artefatos serem vivenciados de formas distintas — seja como elementos do cotidiano, ou como elementos de uma narrativa visual idealizada — nos permite compreender a fluidez da identidade yubense, que se constrói e se reconstrói a partir do uso e da reinterpretação desses objetos.

Os questionamentos sobre a identidade em Yuba, discutidos ao longo do trabalho, mostraram que a identidade não é fixa, mas sim uma construção contínua, mediada pelas relações de poder e pelas fronteiras que se estabelecem entre diferentes categorias culturais. A análise do caso de Aya Ohara ilustra esse processo de diferenciação, em que a identidade de um sujeito é formada por um conjunto de negações e afirmações que não se fixam em uma categoria, mas transitam entre diferentes referências culturais. Este movimento de entre-lugar, de não pertencimento absoluto a uma cultura específica, também reverbera nos artefatos, que ao serem criados, manipulados e retratados, assumem significados multifacetados.

A coleção Yuba de Fernanda Yamamoto, ao se inspirar nos artefatos e na vivência cotidiana da Comunidade, reflete e ao mesmo tempo idealiza essa vivência, projetando uma identidade que não se limita às fronteiras físicas de Yuba, mas dialoga com outras possibilidades de pertencimento.

Ao considerarmos o contexto dos artefatos como objetos que carregam histórias, emoções e significados, é possível ampliar a compreensão sobre os processos de construção identitária e as dinâmicas culturais em jogo. Os artefatos, mais do que meros objetos de consumo ou uso, são fundamentais para entender as relações sociais e as tensões entre o local e o global, entre o cotidiano e a idealização estética. São estes artefatos que nos lembram que eles habitam nestes entre meios de reconhecimento, alguns são categoricamente identificados como itens de origem japonesa, outros não. Todavia, são estes artefatos que realizam esse deslocamento semântico, pois, nos possíveis sentidos que eles assumem de acordo com o contexto, não se fixam em serem compreendidos apenas como uma coisa ou outra, como japonês, ou como brasileiro. Estão a todo momento em relação, estão a todo momento neste movimento de deslizes.

Estes movimentos contribuem para a construção de uma identidade que se afirma e se reafirma por meio das relações e dos objetos que também a sustentam.

O entendimento das complexas relações entre identidade, cultura material e arte, sugerindo que os artefatos, ao serem interpretados e recontextualizados, possibilita abrir outras perspectivas sobre o modo como as comunidades constroem e se reconhecem a partir de suas práticas e das imagens que produzem. Ao considerar o caso da Comunidade Yuba, foi possível observar como o trabalho e a arte, enquanto práticas culturais, se entrelaçam e se transformam em formas de resistência, negociação e afirmação de uma identidade hifenizada, entre fronteiras.

Com as imagens registradas por Lucille Kanzawa, evidenciou-se o contraste entre a visualidade do trabalho nas atividades cotidianas da comunidade e a transformação das mesmas em uma forma de arte e artefato de moda, através da visão de Fernanda Yamamoto. A designer reconstrói o imaginário coletivo sobre os objetos e suas funções, criando um espaço de diálogo entre o passado, o presente e as práticas culturais da Comunidade Yuba. Ao deslocar a vassoura e a enxada de seu contexto utilitário para a passarela de moda, Yamamoto não apenas sugere a alteração de sua função original, como também insere esses artefatos em um espaço de visibilidade ampliada, alterando seus significados e atribuindo-lhes uma outra carga simbólica.

Além disso, o trabalho discutiu a importância da memória coletiva e da relação dos indivíduos com os artefatos como agentes sociais. O relato de May Kumamoto, ao revisar sua experiência com a enxada, exemplifica como as ferramentas de trabalho, antes associadas ao esforço físico e à rotina árdua de trabalho, adquirem outros significados e contribuem na produção de memórias ao longo do tempo. A enxada, que antes simbolizava o peso da tarefa

diária, passa a ser compreendida como um elo com o passado e um símbolo de pertencimento, de nostalgia e de maturidade.

Mediadas pela visão de Fernanda Yamamoto, podemos pensar que moda, arte e trabalho propiciam uma reinterpretação das práticas cotidianas, além de desafiar as fronteiras entre o funcional e o simbólico. Os artefatos do cotidiano, ao serem inseridos em um contexto artístico, não apenas preservam suas raízes culturais, mas também são reconfigurados como objetos de reflexão sobre identidade, memória e as transformações que ocorrem nas dinâmicas sociais e culturais ao longo do tempo.

A análise desenvolvida ao longo desta pesquisa revelou as complexas relações entre o trabalho rural, a arte e o design de moda no contexto da Comunidade Yuba, particularmente no que tange à utilização de artefatos cotidianos como elementos simbólicos e artísticos. Através da interpretação das imagens e da contextualização dos objetos inseridos nas coleções de Fernanda Yamamoto, foram expostas as diferentes formas de representação da vida e do trabalho no campo, explorando como a estilista propõe uma transição entre a rigidez e a leveza, o pesado e o delicado, ao inserir artefatos de grande porte, como o trator e o carrinho de cesta, em composições que sugerem expressões visuais etéreas.

Nas fotografias analisadas evidenciam a ambivalência entre o esforço físico requerido para o trabalho na lavoura e a delicadeza presente nas indumentárias que acompanham os yubenses nessas atividades. O contraste entre a força e a leveza é um tema recorrente nas imagens, como pode ser observado na postura das mulheres ao lado dos artefatos pesados, como o trator e o carrinho de cesta, cujas gestualidades, muitas vezes delicadas, sugerem um distanciamento da rigidez do trabalho rural. Esse contraste é potencializado pela escolha das roupas, que, com suas texturas fluidas e cores suaves, acentuam a tensão presente na relação entre o indivíduo e o objeto de trabalho.

Outro ponto importante discutido foi o contraste entre os artefatos utilizados pelos yubenses em suas atividades cotidianas e os significados que tais objetos adquirem quando transformados em artefatos de moda. Fora evidenciado que artefatos como a vassoura de palha e a enxada, extrapolam suas funções utilitárias originais e assumem uma carga simbólica ao serem apresentados nas coleções de Yamamoto, transformando-se em elementos de identidade cultural, memória e identificação. A vassoura, por exemplo, deixa de ser apenas um artefato de limpeza e se torna um artefato de moda, simbolizando a continuidade do trabalho coletivo e a ligação dos yubenses com suas origens.

A preservação da memória, dos costumes e tradições através das práticas, rituais, artefatos, técnicas são elementos que podemos atribuir a presença de imigrantes japoneses e

seus descendentes no contexto brasileiro, então neste sentido, todo o percurso para demonstrar como esses elementos estão em Yuba e no trabalho de Fernanda: estão na escolha dos processos produtivos, do uso do tingimento natural, do *shibori*, do uso de recursos naturais disponíveis para esse tingimento; do processo criativo da modelagem, partindo de formas geométricas básicas, das sobreposições construídas, das cores obtidas a partir das experimentações, da consulta do acervo histórico de Yuba e a valorização da história dos antepassados; da valorização do idioma japonês neste percursos criativo, do uso da música composta na Comunidade. É nesta vasta gama de escolhas feitas que se reafirma a existência desta construção identitária nipo-brasileira por meio das práticas, das imagens e dos artefatos.

Essas considerações finais demonstram que a arte, o trabalho e os artefatos em Yuba estão intimamente conectados, não apenas pelo papel funcional que desempenham, mas também pela capacidade de transmitir e preservar as memórias coletivas, ao mesmo tempo em que se adaptam às novas demandas e interpretações culturais contemporâneas. A inserção desses elementos na moda contemporânea permite uma reflexão sobre as transformações sócio-culturais, mostrando como as materialidades podem ser potenciais vias de expressão e preservação identitária.

Em vista desta trajetória, podemos reconhecer o trabalho de Fernanda Yamamoto junto à Comunidade Yuba em sua coleção homônima, como um conjunto de práticas que de algum modo corroboram para materialização de anseios e demandas peculiares a militância asiático brasileira, a partir do reconhecimento destas práticas como colaboradoras de se produzir e fazer circular narrativas outras sobre o que é ser nipo-brasileiros na contemporaneidade.

Pontuo que, nesta pesquisa, mapeei e identifiquei múltiplos saberes e práticas que passam por uma ideia de autoria compartilhada, pensando na atuação conjunta de Fernanda e Yuba, e que isto não se dá de modo arbitrário e tampouco livre de embates. Todas as decisões e escolhas operadas pela designer também vão de encontro com as diferenças entre ser um nipo-brasileiro de origem yubense e um nipo-brasileiro externo à Yuba, ou mesmo um nipo-brasileiro que originalmente é de Yuba posteriormente se torna externo à Yuba. Mesmo nestas diferenças, chamo a atenção para a complexidade que temos ao tratar do que é ser nipo-brasileiro no contexto brasileiro contemporâneo, partindo de um recorte em que este trabalho foi reservado. Penso, que parte da contribuição desta pesquisa, justamente advenha deste esforço em demonstrar, lançar luz, e fazer circular as complexidades e as nuances de ser nipo-brasileiro na atualidade, e que esta disputa discursiva está a todo momento em embate, apesar de semelhantes.

Percebo, que as imagens articuladas, tanto por Lucille quanto por Fernanda, não possuem o intento de produzir narrativas, discursos, imagens que promovam ou mesmo reiterem estereótipos sobre imigrantes japoneses e seus descendentes no contexto atual, mesmo que de algum modo essas produções possam esbarrar em valores e ideias que irão de encontro com esses estereótipos.

A exemplo, podemos citar a valorização do trabalho e da disciplina, elementos corriqueiramente associados ao *mito da minoria modelo,* estereótipo ao qual asiáticos e seus descendentes são referidos como naturalmente predispostos ao êxito nos estudos e no trabalho, por sua suposta dedicação e disciplina inatos. O que factualmente não se sustenta, pois, não se trata de uma condição preexistente, e sim, uma construção ao longo da vida em sociedade, atravessada por diferentes fatores, como as diferenças de classe, gênero, sexualidade, raça, geração e afins.

Como argumentado ao longo do texto, em certos aspectos o trabalho de Fernanda Yamamoto e sua equipe corroboram para uma produção discursiva que coloca em circulação valores que são caros à militância asiático brasileira, como o protagonismo e autoria de produções artísticas de e para descendentes de asiáticos, neste caso, especialmente para imigrantes japoneses e nipo-brasileiros. Em contrapartida, não é possível afirmar que Fernanda Yamamoto com este trabalho dê conta de outras tantas pautas levantadas pela militância asiático brasileira, como a solidariedade anti racista, uma postura anticapitalista, a crítica por uma historiografia que evidencie outras formas de registro, dentre outras pautas. Existe aqui uma zona de diversas nuances que podem ser analisadas em pontos de aproximação, de afastamento, de constante tensão. E assim são feitos os processos de construção identitária, aqui vistos por uma perspectiva cultural, ligadas a ideias do que é ser nipo-brasileiro na contemporaneidade. Tampouco, digo que o trabalho esteja circunscrito em uma chave de entendimento nipo-centrado, mas que toda esta produção arquitetada por Fernanda e seus pares, nos mostram que trata-se de uma densa arena de disputas entre narrativas, afirmações, camadas translúcidas que não mostram figuras definidas, mas demonstram figuras que estão nos entremeios, nas fissuras, nas brechas do mundo da vida.

Mesmo que o trabalho de Fernanda e seus pares não dê conta dessas pautas que vem sendo discutidas e trabalhadas pela militância asiatico brasileira, e tampouco seja uma questão urgente a ser inserida no contexto da marca, deixo aqui o meu apelo para esta questão possa circular em diferentes meios da produção artística.

Deixo aqui meu apelo para que os esforços pela pavimentação de uma trajetória da militância asiático-brasileira não se encerre em um contexto intimista de rodas de amigos e

pequenas bolhas, relegadas a determinadas capitais do Brasil ou mesmo estando apenas via troca de mensagens, encerrando-se em interações via mídias digitais. A amizade, os laços e as relações mediadas propiciadas pelas redes sociais são potenciais espaços de mobilização e promoção de ações afirmativas que visam mudanças sociais e políticas, entretanto, não podemos perder de vista que se trata de um trabalho exaustivo e coletivo, não podendo estar restrito ao âmbito pessoal e privado. Necessita-se de um engajamento coletivo, com outros grupos sociais, em uma luta anti-racista, anti-facista e anti-capitalista que integrem as agendas políticas, que haja solidariedade, dignidade e respeito.

Desta forma, o encontro de Fernanda Yamamoto e Yuba, bem como seus desdobramentos posteriores, nos permite perceber uma forma específica de identidade nipo-brasileira, que se destaca não por estar em consonância com os diversos estereótipos que foram relegados historicamente aos imigrantes japoneses e seus descendentes, mas por estabelecer relações de aproximação e afastamento com estes estereótipos, e privilegiar o tecimento de uma complexa teia de narrativas que, de fato, é protagonizada e disputada por nipo-brasileiros; aquilo que neste trabalho foi então chamado de *trama amarela*.

7 EPÍLOGO: SOBRE REENCONTROS E O JEITO DE YAMA

Neste trabalho, me dediquei à investigação da coleção Yuba (2018), referente ao Verão 2019, da marca Fernanda Yamamoto, entretanto, se faz necessário realizarmos uma breve contextualização de alguns desdobramentos ao leitor, que se sucederam após a realização da coleção referida. Trata-se de uma coleção de moda em que novamente a designer Fernanda Yamamoto retoma sua relação com Yuba, a partir de uma nova oportunidade para se narrar essas histórias dos membros da Comunidade, juntamente de seu trabalho criativo e artesanal, os quais novamente concebeu uma coleção de moda, um desfile e uma exposição de artefatos. Neste epílogo, trago uma introdução deste acontecimento.

O ano de 2021 marca o acontecimento da quinquagésima segunda edição da São Paulo Fashion Week, e após seu desfile comemorativo de 10 anos de marca na edição anterior da semana de moda, Fernanda Yamamoto e sua equipe se preparam para apresentar a coleção Yama, a qual trata de uma nova colaboração entre a profissional e a comunidade Yuba.

O desfile performance, conforme referido pela equipe FY, aconteceu no Centro Cultural São Paulo (CCSP) no dia 19 de Novembro de 2021, ao meio dia, nas rampas que dão acesso à biblioteca do prédio. Totalizando dez *kimonos* apresentados, o evento ainda contou com um elenco composto por membros da comunidade e seus descendentes, acompanhados pelo grupo de *taiko* Kodaiko, dando sequência a abertura da exposição Yama: Fernanda Yamamoto e a Comunidade Yuba (ETC REDAÇÃO, 2021).

Em 2020, Fernanda Yamamoto foi convidada por Paulo Borges, idealizador e diretor da SPFW, a participar do projeto Regeneração, o qual propõe debates entre estilistas e profissionais de outras áreas, fora da indústria da moda, e desse encontro se desdobraria uma exposição/performance dentro calendário de desfiles da Semana de Moda de São Paulo (YAMA, 2022).

Indagada pelo curador do projeto Regeneração, Marcello Dantas, a respeito do que mobilizou a designer no contexto da pandemia da COVID-19, Fernanda Yamamoto respondeu que a comunidade Yuba era uma inspiração e exemplo de resistência, especialmente em um momento de incertezas ocasionado pelo contexto pandêmico mundial. Essa admiração vinha dos modos de viver em comunidade, da auto-suficiência, da valorização da terra e das manifestações artísticas trabalhadas pela comunidade (YAMA, 2022).

Fernanda Yamamoto se refere a essa comunidade como uma força coletiva de resistência, de um modo de vida substanciado pelo respeito, pela preocupação com o coletivo e pela simplicidade (YAMA, 2022).

Membros e ex-membros de Yuba estabelecem sua relação de coletivo através dos laços, do convívio construído cotidianamente, e das memórias partilhadas pelo coletivo, e isso estaria sendo também mediado pelos artefatos que os cercam, como por exemplo, as ferramentas de trabalho na lavoura, os utensílios domésticos os brinquedos construído e os instrumentos musicais.

Ao tratar aqui sobre os artefatos que saem de Yuba e circulam nos espaços do CCSP, me refiro aos objetos que, em alguma medida, são produzidos e/ou são marcados pela ação humana, em função de demandas, sejam elas materiais ou simbólicas. A partir do trabalho de Mendes (2012), entendo que os artefatos usados no desfile/performance nos falam sobre sua materialidade e, com isso, de quem os produz, dos processos técnicos utilizados na sua fatura, sobre as localidades, sobre tempos, sobre as culturas de que fazem parte, e dos significados que carregam nas esferas de produção, circulação e consumo.

Ao empregar neste texto o termo *materialidade*, seja no plural ou no singular, corroboro com Mariuze Mendes (2011; 2012) em qualificá-lo como conceito que não se resume aos aspectos físicos mais aparentes — mediados por técnicas, instrumentos e estrutura física — mas também aos aspectos simbólicos, aquilo que indicia processos de significação e suas negociações, as tensões aparentes ou ocultas ligadas às práticas sociais, sua localização no mundo da vida e a sua atribuição de valor.

Para dar início a coleção, Fernanda Yamamoto e sua equipe consultaram o acervo de espetáculos apresentados pela comunidade Yuba, ao fato de que Isamu Yuba, fundador da comunidade, acreditava que para fortalecer a arte em Yuba seria preciso trazer mais imigrantes artistas para fortalecer seu coletivo. Dentre esses artistas, a família Ohara foi convidada a integrar Yuba. O escultor Hisao Ohara, Akiko Ohara, bailarina e coreógrafa, juntos de sua filha Aya Ohara integram a comunidade, iniciando uma nova fase cultural com a construção do Teatro Yuba (MAEBUCHI, 2016).

Esses espetáculos eram apresentações pelo corpo de dança da comunidade. Foram então selecionados, dentre dez, três quimonos guardados no acervo de Yuba, datados da década de 1960. Ao indagar Fernando Jeon a respeito da escolha destas três peças, o estilista explica que os critérios foram a similaridade e a história das peças. Com o início da organização de espetáculos teatrais na comunidade Yuba, a partir da década de 1960, foram confeccionadas indumentárias de cena, a partir de sacas de ração de galinhas, feitas em algodão rústico, pois havia a criação destes animais pelo coletivo na época (Fernando Jeon, relato concedido, 2023).

Esses três *kimonos* são as peças mais antigas do acervo e foram tingidos manualmente pela pigmentação obtida por frutos e plantas, cada peça de uma cor, pelos moradores de Yuba.

Tal fato serviu de guia para que os membros do atelier FY concebessem uma coleção em que cada *kimono* seria de uma cor de destaque. Como parte das intervenções que a equipe FY realizou, houveram inserções da organza de seda nos processos de fatura e intervenção nas peças desenvolvidas para a coleção, e também o uso de *morin,* uma tela a base de algodão corriqueiramente utilizado durante a modelagem de peças no *atelier* da designer (Fernando Jeon, relato concedido, 2023). A respeito da escolha da matéria prima, Fernando Jeon relata:

> Uma das coisas que a gente pensou em relação a matéria prima, é trabalhar organza de seda. Ela tem essa transparência, é um tecido muito leve. E aí a gente relaciona isso muito sobre você ter essa camada de seda que te permite ver através dela, que é essa a brincadeira com a identidade. Então você ter, como essência, a sua herança cultural japonesa, mas você também ter essa camada da cultura brasileira por cima. E outras coisas que vão surgindo ao longo da nossa vivência (YAMA, 2022).

Além das dez composições de indumentárias apresentadas na SPFW, Fernanda Yamamoto trouxe os membros de Yuba para compor o *casting* do desfile, sendo oito mulheres - Aya Ohara, May Kumamoto, Clarice Yumi Mochizuki, Frances Lissa Yuba, Hitomi Moiyama Yuba, Lena Akane Yuba, Naoko Fujii Yazakia e Lucille Kanzawa - , e 2 rapazes - Diogo Yuba e Pablo Kadji Yuba. A respeito, em seu relato contido já no início do documentário Yama (2022), a artista Aya Ohara conta sobre as emoções de fazer parte de um projeto colaborativo que resgata a memória, o pertencimento da vida em comunidade e salienta o valor cultural deste coletivo:

> Eu me sinto muito honrada e feliz ao mesmo tempo, mas com responsabilidade de preservar a história e como transmitir isso para as pessoas. E também eu sinto pela primeira vez, a oportunidade… Eu senti assim uma reconexão com a nossa identidade, raiz. E também, durante a pandemia, receber esse convite é muito especial. Parece que o universo está dizendo, chacoalhando: "Olha, o que vocês estão fazendo é muito importante!" (OHARA, Aya In: YAMA - Fernanda Yamamoto e Comunidade Yuba, 2022).

A partir dessa declaração, é possível notar a preocupação da equipe do *atelier* Fernanda Yamamoto em trabalhar a partir das materialidades a ideia de uma identidade que é influenciada pelas tradições e hábitos trazidos, vividos e revividos pelos imigrantes japoneses estabelecidos em Yuba, e a relação com a cultura brasileira no decorrer dos anos.

No desfile, cada modelo carregava consigo algum artefato proveniente da comunidade (conforme figura 33), e que, de algum modo, também, contasse um pouco sobre a vida cotidiana em Yuba.

Na fotografia abaixo, um registro dos bastidores do desfile Yama, encontra-se em primeiro plano, a fotógrafa Lucille Kanzawa, quem cresceu e teve sua vivência próxima à comunidade Yuba, empunhando um copo de cerâmica, trajando um dos kimonos do desfile, detalhado por aplicações dos quadrados em dobraduras desenvolvidos para a coleção. Em segundo plano aparece Aya Ohara segurando um baú de couro e madeira, também vestida com

um dos kimonos, este, com tramas abertas, mesclando a técnica de macramê para sua confecção. Em terceiro plano, sem aparecer no enquadramento total, vemos um dos membros do grupo Kodaiko (à direita) e Frances Lissa Yuba (à esquerda).

Um avião em miniatura, cerâmicas, um documento, um baú, um violino, um berrante, uma panela com vagens, uma vassoura de palha, uma enxada, itens que ao primeiro olhar parecem banais mas que naquele contexto, com aqueles sujeitos, trajando aquela indumentária, acionaram sentidos sobre as relações dos *yubenses* e sua vida em comunidade.

Figura 48. Bastidores do desfile Yama

Fonte: Vogue Brasil (2022).

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. **Imagined Communities.** Londres: Verso, 1983.

ARQUEOLOGIA DO SENSÍVEL. **Sobre o grupo Arqueologia do Sensível.** Disponível em : http://arqueologiadosensivel.ufba.br/sobre>. Acesso em: 10 de Mai. 2025.

AUDACES. **O que é *moulage*.** 2024. Disponível em: <https://audaces.com/pt-br/blog/moulage>. Acesso em: 22 de Ago. 2024.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento.** Tradução de Maria José de Vasoncelos. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O campo da arte:** a arte como produção simbólica. Tradução de Ana Maria Costa. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DU GAY, P. et al. **Doing Cultural Studies:** The Story of the Sony Walkman. Londres: Sage, 1997.

EMBAIXADA DO JAPÃO NO BRASIL. **Kabuki**. Disponível em : <https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/kabuki.html>. Acesso: 15 Dez. 2024.

FEENBERG, Andrew. ***Questioning Technology*.** New York: Routledge, 1999.

FEENBERG, Andrew. ***Transforming Technology:*** *A Critical Theory Revisited.* Oxford: Oxford University Press, 2002.

FLECK, Giovana. **A retórica anti-China de Bolsonaro estaria alimentando o ódio contra asiáticos no Brasil?** Global Voices em Português, 28 mar. 2021. Disponível em: <https://pt.globalvoices.org/2021/03/28/a-retorica-anti-china-de-bolsonaro-estaria-alimentando-o-odio-contra-asiaticos-no-brasil/>. Acesso em: 10 mar. 2025.

GALERIA DEZOITO. **Gabriel Pessagno.** Disponível em: <galeriadezoito.com>. Acesso em: 17 mar. 2025.

GELL, Alfred. (1996). **A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas.** In: Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano VIII, n. 8, p. 174-191, 2001. (Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. Journal of material Culture. I/I:15-38. London, 1996.)

_____. **Art and Agency.** An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro – 11. ed. - Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultural Identity and Diaspora.** In Rutherford, J. (org.). Identity. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

HALL, Stuart. **A representação: cultura e significados.** Tradução de Marcos Lessa. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HALL, Stuart. **Raça: um significante flutuante**. *Z Cultural*, São Paulo, n. 4, p. 10-17, 1995. Disponível em: <revistas.pucsp.br>. Acesso em: 10 mar. 2025.

HARADA, Kiyoshi (Org.). **Coletânea de Monografias sobre Cultura Japonesa:** Volume 3 – 5º Concurso. São Paulo: Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social; Instituto Brasil-Japão de Integração Cultural e Social, 2024.

HIGA, Laís Miwa. **Flores e tufões**: raça, gênero e sexualidade na construção do ativismo asiático-brasileiro em tempos de crise (2016-2023). 2024. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/T.8.2024.tde-05112024-193316. Acesso em: 2025-03-13.

HIGA, Laís Miwa. ***Umi nu Kanat*a – do outro lado do mar:** história e diferença na "comunidade okinawana brasileira". 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HIGA, Laís Miwa; PATRIARCA, Letizia; OLIVEIRA, Amada Caroline Harumy; SOUZA, Dianne Cassiano de.**"Quem tá aí?" Diferenças e desigualdades na formação docente EaD**. In: GARBIN, Mônica Cristina; et al. (Orgs.). Tecnologia na Educação: Ensino, Aprendizagem e Políticas. São Paulo: Artesanato Educacional, 2021. p. 43-68.

JAPAN HOUSE. **Introdução ao Shodou com Yasuko Kanazawa.** 2024. Disponível em <https://www.japanhousesp.com.br/artigo/introducao-ao-shodo/>. Último acesso: 24 de Set. 2024.

LAGROU, Els. 2009. **Arte Indígena no Brasil:** agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/ Arte. 127p.

LINS, Consuelo. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo.** In: *Sobre fazer documentário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MAEBUCHI, Tatiana. **Yuba, uma cultura diferente dentro da comunidade Nikkei brasileira.** Discovery Nikkei, 4 de jul. de 2016. Disponível em: <http://www.discovernikkei.org/pt/journal/2016/7/4/yuba/>. Acesso em: 9 de fev. de 2020.

MARQUES, G; CARVALHO, C; MARUYAMA, R. **Mulheres que inspiram:** Regina Mustafa e Akiko Ohara contam trajetória de vida na Semana Rotaract**.** Disponível em: <https://agoranaregiao.com.br/2021/03/30/mulheres-que-inspiram-regina-mustafa-e-akiko-ohara-contam-trajetoria-de-vida-na-semana-mundial-do-rotaract/>. Último acesso: 29 de Set. 2024.

MARX, Karl. **O capital:** crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital; [tradução de Rubens Enderle]. São Paulo : Boitempo, 2013.

MARIE, Fhoutine, 2023. **Em defesa das jornadas de junho.** *Interesse Nacional.* Disponível em: https://interessenacional.com.br/portal/fhoutine-marie-em-defesa-das- jornadas-de-junho/. Acesso em: 20 de julho de 2024.

MESQUITA, C. ***Projeto CUIDE-SE:*** *Práticas em clínica ampliada e design de moda.* ANAIS 3o CIMODE. 2016.

MIGLIORIN, Cezar. **O dispositivo como estratégia narrativa.** In: *Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema.* Rio de Janeiro, vol. 3, 2005. Disponível em: http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp. Último acesso em: 29 de Ago. 2024.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas:** estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013. 248 p.

MISHIMA, Yukio. ***Confissões de uma máscara.*** Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

NOCHLIN, Linda. ***Why have there been no great women artists?*** In: CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London: Thames & Hudson, 1990. p. 145-178.

OHARA, Aya. **Biografia de Aya Ohara.** 2024. Disponível em <https://www.linkedin.com/in/aya-ohara-3145a521/?originalSubdomain=br>. Acesso: 24 set. 2024.

OTTE, G.; VOLPE, M. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 18, p. 35-47, 2000.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. ***Old Mistresses: Women, Art and Ideology.*** London: Pandora Press, 1981.

POLLOCK, Griselda. ***Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art.*** London: Routledge, 1988.

ROUSSEAU. **Emílio ou Da educação.** Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica:** multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 528 p.

SILVA, L. L. **"Três mortes" de Liév Tolstói:** A essência do fim e o dilema do recomeço. A MARGEM: REVISTA ELETRÔNICA DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES , v. 18, p. 8-17, 2021.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

SOUTO, Mariana. **Constelações fílmicas:** um método comparatista no cinema. Galáxia. São Paulo, n. 45, set-dez, 2020, p. 153-165.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores:** uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

TERRA VIRGEM EDIÇÕES. **Lucille Kanzawa.** Disponível em <https://terravirgem.com.br/autores/lucille-kanzawa/>. Acesso: 10 fev. 2025.

TOLSTOI, Liev. **Work, Death and Sickness**. 1903. Trad. Louise e Aylmer Maude. Disponível em <https://americanliterature.com/author/leo-tolstoy/short-story/work-death-and-sickness/>. Último acesso em: 12 de Ago. 2024.

VARGAS, Thiago. **Trabalho e ócio no Emílio de Rousseau**. Cadernos de Ética e Filosofia Política, 2016, 2 (29), pp.122-137. 10.11606/issn.1517-0128.v2i29p122-137 . hal-03968939

VARGAS, Yves. ***Promenades Matérialistes de Jean-Jacques Rousseau***. *Pantin: Temps des Cerises,* 2005.

WATANABE BARBOSA, Mariana. **Singularidades Mestiças: percursos e criação no design da coleção Comunidade Yuba.** Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Anhembi Morumbi. 113 f. São Paulo, 2019.

WINNER, Langdon. ***The Whale and the Reactor:*** *A Search for Limits in an Age of High Technology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

YAMA: Fernanda Yamamoto e a comunidade Yuba. Direção: Juss. Produção: Criatura. São Paulo, 2022. 32 min, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYZtXTYT9_M>. Acesso: 10 jan. 2023.

YUBA, REKISHI. **História de Yuba.** 2011. Disponível em <http://brasil-ya.com/yuba/historia/rekishi_por.html>. Último acesso: 22 de Ago. 2024.

YAMAMOTO, Fernanda. **SPFW N52: YAMA.** Disponível em <https://www.fernandayamamoto.com.br/m/blog/6213e8876a1f05198c78d1bc/spfw-n52-yama >. Acesso: 12 Ago. 2022.

Entrevistas concedidas

Fernanda Yamamoto. Relato concedido. São Paulo, Brasil, agosto de 2021.

Fernando Jeon. Relato concedido. São Paulo, Brasil, fevereiro de 2023.

Fernando Jeon. Relato concedido. São Paulo, Brasil, julho de 2024.

Aya Ohara. Relato concedido. São Paulo, Brasil, fevereiro de 2025.

APÊNDICE 1 - FICHA TÉCNICA DO FOTOLIVRO YUBA (2010)

identificação	
título	Yuba
tipo de publicação	fotolivro
cidade-estado de edição	São Paulo-SP
país de edição	Brasil
idiomas da publicação	português; inglês, japonês
editora	Terra Virgem
ano de publicação	2010
número de páginas	122
ISBN/ISSN	978-85-85981-56-3
ficha técnica	
edição da obra	Roberto Linsker
fotografia	Lucille Kanzawa
quantidade de fotografias editadas	66
textos	Lucille Kanzawa (apresentação) Diógenes Moura (apresentação) Xavier Bartaburu (apresentação)
edição de imagens	Roberto Linsker, Diógenes Moura
direção de arte	Kelly Sato (Signorini Produção Gráfica)
editoração e produção gráfica	Signorini Produção Gráfica
Revisão em português	Jonathan Busato
Tradução e revisão em inglês	Peter Musson
Tradução e revisão em japonês	Julia Hoçoya Sassaki
Coordenação editorial	Josmara Bertolli
Gestão Cultural	Estúdio Madalena
Tratamento de imagens, pré-impressão, impressão e acabamentos	Ipsis Gráfica e Editora
formato físico	

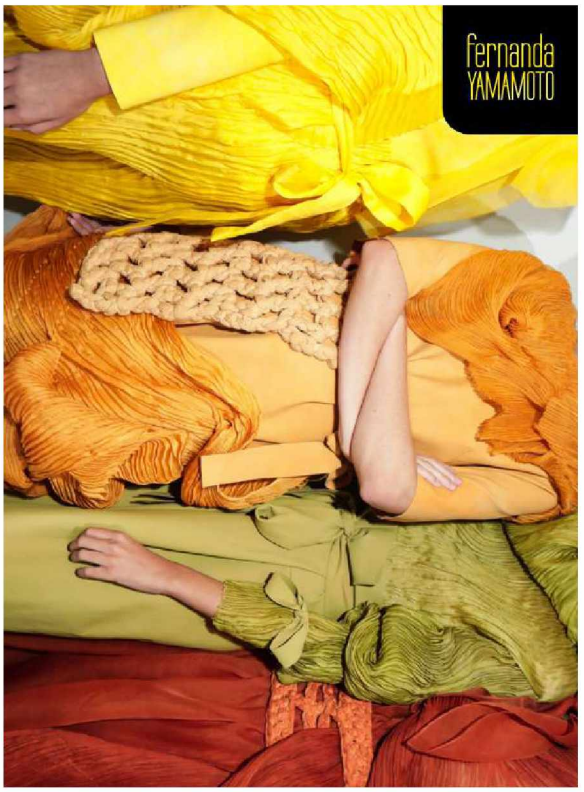
largura (cm)	22,5
altura (cm)	20
tiragem	-
tipo de capa	capa dura
tipo de encadernação	brochura
conteúdo	
assuntos fotográficos	registro dos utensílios presentes em Yuba; o trabalho rural; os costumes e as tradições da comunidade; a prática artística presente na comunidade; os integrantes de diferentes gerações; as paisagens de Yuba, os habitantes de Yuba
assuntos gerais	registro do cotidiano em Yuba e de seus integrantes
descrição	Livro derivado do registro fotográfico documental de 7 anos por Lucille Kanzawa, o qual reúne 66 fotografias sobre a Comunidade Yuba e seus membros
imagem	

APÊNDICE 2 - FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO YUBA AMARELO (2018)

identificação	
título	Yuba - Fernanda Yamamoto (catálogo amarelo)
tipo de publicação	catálogo de coleção de moda
cidade-estado de edição	São Paulo-SP
país de edição	Brasil
idiomas da publicação	português
ano de publicação	2018-2019
número de páginas	47
ficha técnica	
catálogo	
edição da obra	-
fotografia	Lucille Kanzawa (catálogo e campanha) Zé Takahashi (desfile)
quantidade de fotografias editadas	83
textos	Fernanda Yamamoto (apresentação) Isamu Yuba (citação)
design gráfico	Tereza Bettinardi
formato físico	
largura (cm)	18,5
altura (cm)	26
tiragem	2000
tipo de capa	capa mole
tipo de encadernação	brochura com fechamento por elástico. Sem grampeamento
desfile	
direção	Renata Jay
styling	Paulo Martinez
beleza	Marcos Costa

trilha	Hisato
cenário	Gustavo Menegazzo
membros de Yuba no desfile	Akiko Ohara; Assaka Yuba; Aya ohara; Daigo Yuba; Katsue Yuba; Haruko Yuba; Hitomi Yuba; Issamu Yazaki; Lena Yuba; Missao Mochizuki; Nozomo Yuba; Rie Ishikawa; Satie Yuba; Satiko Yuba; Subaru Kumamoto; Terumi Mochizuki, Yumiko Kumamoto
atelier Fernanda Yamamoto	
direção	Fernanda Yamamoto
criação	Fernando Jeon; Luciana Bortwski
modelagem	Fernando Jeon
assistência	Juliana Yamaji; Mariana Zomignan
coordenação de produção	Luciana Salazar
pilotagem	Silvia Batista; Simone Barbosa
corte	Oseias Araujo
passadoria	Marcia Xavier
estagiárias	Ana Carolina Gimenez; Gabriella Peres
direção tingimento natural atelier FY	Claudia Fugita
tingimento natural externo	Marina Stuginski
coordenação	Isabella Luglio; Luciana Bortwski
plissados e shibori	Ana Carolina Gimenez; Gabriella Peres; Isabella Luglio; Juliana Yamaji; Mariana Zomignan
estampa *Retratos*	desenhos de Katsue Yuba, trabalhados por Clarisse Romeiro
cerâmicas	Matinna Design em cerâmica por Cristina Matsuzaki e Magda Catapani
bordados	Gabriel Pesagno
tricôs	Anne Galante (algodão); Suzana Fernandez (retalhos de tecidos)

calçados	A Mafalda
loja Fernanda Yamamoto	
coordenação	Sueli Freitas
apoio	Ionildes Castro; Mayara Silva
instagram	Maria Caneppa
agradecimentos	Daniel Corsi; Fazenda Jaguacy; Francisco Ferreira; Iracema Coronato; João Batista; Kyoko Hirano; Ozenir Ancelmo; Silvia Sasaoka; Suely Yamamoto, Uataú Fernandes
design do catálogo	Tereza Bettinardi
autoria das fotografias	Acervo Comunidade Yuba (p. 4, 6, 10, 15) Agência Fotosite (capa, p.19-43, 58, 60) Claudia Fujita (p. 5, 47, 56) Fernanda Yamamoto (p.16) Isabella Luglio (p. 54) Luciana Bortowski (p. 2, 6, 9, 10, 13, 17, 44-48, 50-52, 54-57, 59) Lucille Kanzawa (p. 7, 8, 11, 12, 14, 18, 19, 53) Patricia Ikeda (p. 5, 46, 47)
conteúdo	
assuntos fotográficos	registro dos processos de confecção das peças da coleção de Verão 19 Yuba (2018); registros da vivência em Yuba pela equipe FY; processos de produção das indumentárias do desfile; processos de tingimento manual; desfile da coleção Yuba, registros de parte do cotidiano de Yuba e seus membros
assuntos gerais	apresentação da coleção de Verão 19 Yuba (2018), as motivações e inspirações de Fernanda Yamamoto e os percursos do desenvolvimento da coleção
descrição	Livro derivado do registro fotográfico documental de 7 anos por Lucille Kanzawa, o qual reúne 66 fotografias sobre a Comunidade Yuba e seus membros

imagem da capa	

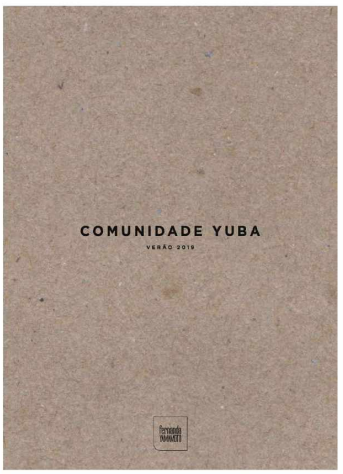
APÊNDICE 3 - FICHA TÉCNICA DE TINGIMENTO NATURAL PRESENTE NO CATÁLOGO CATÁLOGO AMARELO (2018)

insumo base/pigmento	cores obtidas
curcuma	amarelo
urucum	laranja queimado
casca de cebola amarela	terracota
sementes de avocado (oriundos da fazenda Jaguacy)	rosé; rosé queimado
repolho roxo	lilás; verde petróleo
arroz negro	violeta; tabaco; cinza azulado
feijão preto	lavanda; cinza; cinza chumbo; violeta; azul noite; azul petróleo, azul oceano
carvão	cinza; prata
spirulina	verde água
curcuma + feijão preto	verde folha; oliva
cascas de cebola roxa	oliva
índigo	azul

rubia tinctoria	salmão; vermelho
indigo + madder + rubia + camomila	preto
rubia + indigo	noite (uva escuro)
cochonilha	púrpura

APÊNDICE 4 - FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO YUBA BEGE (2018)

identificação	
título	Catálogo Coleção Yuba Verão 19
tipo de publicação	catálogo de coleção de moda
cidade-estado de edição	São Paulo-SP
país de edição	Brasil
idiomas da publicação	português
ano de publicação	2018
número de páginas	22
ficha técnica	
fotografia	Lucille Kanzawa
quantidade de fotografias editadas	24
cidade-estado dos registros fotográficos	Mirandópolis-SP
textos	Isamu Yuba (prefácio)
modelos (mulheres e crianças de Yuba)	Adriano Jinichiro Yuba; Akiko Ohara; André Zen Yuba; Apolone Satie Yuba; Aya Ohara; Celia Komako Imamoto; Clara Yumiko Yuba Kumamoto; Fuziko Yuba; Glora Laori Imamoto Yuba; Helena Haruka Tsuji Canton; Hitomi Momiyama Yuba; Julia Yasuko Takayama; Lena Akane Yuba; Meali Yurika Tsuji Canton; Melina Keiko Yazaki; Michelle Sayaka Fujii Yazaki; Missao Mochizuki; Mitsue Yuba; Naoko Fujii Yazaki; Renata Katsue Yuba; Riyo Taniguchi Yuba; Satiko Tomioka Yuba; Sofia Yukiko Fujii Yazaki; Sueli Nozomi Yuba; Toshiko Yuba, Yarani Assaka Ohara Yuba.
estamparia digital	Clarisse Romeiro/Veredas Atelier
tingimento natural listrados	Marina Stuginski (AI.Ginska)
sapatos	Mafalda para Fernanda Yamamoto
equipe *atelier* Fernanda Yamamoto	Fernanda Yamamoto; Fernanda Jeon; Gabriella Peres; Ionildes Castro; Isabella Luglio; Luciana Bortowski; Luciana Salazar; Marcia Xavier; Marina Zomignan; Oseias Araujo; Silvia Batista; Simone

	Barbosa; Sueli Freitas; Valeria da Cunha, Yumi Muranaka.
formato físico	
largura (cm)	22,5
altura (cm)	20
tiragem	1000
tipo de capa	capa dura
tipo de encadernação	brochura
conteúdo	
descrição	Catálogo digital da coleção Yuba (2018), Verão 2019, da marca de moda brasileira Fernanda Yamamoto, composto por 24 fotografias coloridas por Lucille Kanzawa, tendo alguns membros da Comunidade Yuba como modelos trajando conjuntos de indumentárias da coleção referida e registrados nesse material. Este material é tido como o catálogo comercial da coleção, tendo peças de vestuário de menor relação com o desfile da coleção
imagem da capa	

APÊNDICE 5 - QUADRO COM A CLASSIFICAÇÃO EM SUBCATEGORIAS DAS IMAGENS EXTRAÍDAS DOS CATÁLOGOS YUBA (2018) E FOTOLIVRO YUBA (2010)

subcategorias	critérios de classificação
Trabalho	Baseando-me na premissa de que o trabalho na comunidade Yuba, ao tratar especificamente do labor rural, do trato com a terra, o cultivo de hortaliças, frutos, grãos, e até mesmo o sistema de criação de galinhas, a presença da força de trabalho braçal denota o exercício do trabalho dentro da comunidade, bem como seu indício da prática de subsistência primária, demonstrando também a divisão geracional entre os *yubenses*. Com relação ao trabalho de Fernanda Yamamoto, os registros que privilegiaram os processos produtivos que demonstram desde a concepção até a fatura das peças de sua coleção, bem como as imagens de sua passarela, foram consideradas dentro deste subgrupo por ter o tema sobre o trabalho da designer e sua equipe como elemento central. Ao tratar do trabalho que é retratado a partir das fotografias de Lucille Kanzawa no fotolivro Yuba (2010), nota-se uma forma silenciosa de enquadrar o esforço empregado em cada atividade exercida em Yuba. Não como uma atividade que exaure as pessoas, tampouco uma atividade simples, mas algo cotidiano, algo que atravessa a vida destas pessoas. Esse silêncio sugerido nas fotografias está muito mais ligado a uma cadência existente entre as narrativas suscitadas nestas fotografias. Está presente na furtividade dos rostos dos trabalhadores. Está nas proteções para o corpo, como os chapéus, lenços, luvas e vestimentas que abrigam os corpos dos yubenses. Está na gestualidade captada no instante da fotografia. Congelado no tempo, estático em uma fração de segundo, mas que indica movimentos precisos na separação dos alimentos colhidos, no manuseio das ferramentas da lavoura, no trançar da palha, na lida com os utensílios da cozinha, na

	coleta dos ovos das galinhas criadas, no cortar e organizar da lenha. Existe a exploração da mais variada gama de tons e matizes que vão desde os mais frios aos mais quentes, entretanto ao destaque para os tons frios predominantes nas fotografias, com corriqueiros pontos de luz, detalhes em cores mais quentes que focam determinado elemento na composição geral. O recurso de empregar os tons mais frios como protagonistas nas composições dos enquadramentos reforçam uma impressão de placidez, quietude e impassibilidade nas fotografias. Outro recurso de enquadramento articulado na construção da fotografia de Lucille Kanzawa, especialmente para o fotolivro Yuba, são os planos abertos que destacam as cenas em céu aberto, trazendo uma sensação de vastidão que amplia esses cenários em que as pessoas exercem suas atividades. Essa combinação entre a vastidão do céu aberto com os campos de colheita na Comunidade ambientam esse recorte cotidiano de Yuba e também serve como uma afirmação de sua importância e sua amplitude na vida dos yubenses. Em contrapartida, também existem as retratações das atividades em ambiente interno, sobretudo o trabalho concentrado nas cozinhas yubenses. Comparado às composições referentes ao ambiente externo, o ambiente interno é preenchido por sombras, devido à parca entrada dos raios solares nos ambientes fechados. Os fogões a lenha retratados sempre fumegantes, com vapores e fumaças tremulantes que circundam uma sorte de grandes panelas, alguns recipientes e as mulheres yubenses em seus afazeres domésticos. Com relação ao trabalho orquestrado por Fernanda Yamamoto e apresentado nos registros editados para os catálogos Yuba, identifico a existência de quatro momentos de contemplação, momentos em que o público observador é conduzido aos processos de produção e circulação preconizados pela designer. O público observador é envolvido por uma narrativa que constrói um percurso que se inicia com a

	idealização da coleção Yuba, imersão na comunidade, apresentação das indumentárias e por fim a re-idealização destas peças de volta à Yuba. Tendo em mente esses esforços em construir imagens que versem sobre Yuba, e sobretudo, sobre a coleção Yuba, existe um ponto de convergência nestes esforços que é percebido pelo movimento de estar dentro e fora. Dentro por meio da imersão, da vivência em Yuba, seja de alguém mais familiarizado à comunidade como Kanzawa, ou mesmo para alguém totalmente estrangeiro a ela, como Yamamoto. Fora, seja pelo olhar exterior que adentra e experiência parte do cotidiano yubense, que também o atravessa com suas impressões, diferenças e estranhamentos, como no exemplo da estilista em se aproximar e propor um projeto de trabalho que traz para perto de si as pessoas de Yuba, propõe colaborações e homenageia o legado deixado por Isamu Yuba. Dentro, por este processo criativo se dar inicialmente junto às contribuições de Yuba e seus integrantes. Fora, por este processo ser também ser operacionalizado em localidades outras, como o atelier de Fernanda Yamamoto e o espaço de desfiles do São Paulo Fashion Week. Dentro, por este processo retornar com produtos originários destas ideias cultivadas inicialmente junto à Yuba. Fora, por estes produtos serem imbuídos de uma visão idealizada acerca da vida na Comunidade e ter uma finalidade particular que privilegia e concede determinado protagonismo para a marca Fernanda Yamamoto. Em termos comparativos, é possível observar que as fotografias editadas para o fotolivro Yuba e os dois catálogos Yuba em que identifiquei a categoria Trabalho como assunto central, trazem diferenças e similaridades. A respeito do momento de ideação, de concepção de ideias, pode-se inferir que no caso do fotolivro, as fotografias que ambientam o observador ao trabalho de subsistência desenvolvido em Yuba trazem uma contextualização imagética sobre essas cenas cotidianas. Entretanto, por

	se tratar de um registro documental, contendo também um cuidado estético e sensível sobre os assuntos tratados, considerando ainda a autoria destas fotografias por Kanzawa, torna-se perceptível a preocupação em construir essa atmosfera, de certo modo, idealizada, a partir dos recursos de enquadramento, composição, cores ,texturas e gestualidades que são traçados nos registros de Lucille Kanzawa. Os rostos furtivos, a placidez no empreendimento das atividades externas ao ambiente domiciliar, o silêncio sugerido nesses retratos, os tons frios sobressalentes e o ampliamento atmosférico por planos abertos e as grandes proporções que o céu ganha sobre os ângulos escolhidos pela fotógrafa.. Um aspecto que se destaca sobre a diferença de retratação da categoria *Trabalho* entre os dois catálogos Yuba seria o que proponho chamar de **trabalho factual** e **trabalho fabulativo**. Aquilo que é apresentado nas imagens inseridas no catálogo amarelo seria como o trabalho mais habitual, uma atividade cotidiana de subsistência, comum a diversas pessoas, de conhecimento geral, seja dentro ou fora de Yuba. Dentro da comunidade são as atividades de cuidado com o campo, arado, plantio, colheita, os afazeres domésticos, o preparo dos alimentos colhidos, a organização das refeições, dentre outras atividades. Para o dia-a-dia do *atelier* Fernanda Yamamoto seria o planejamento de cronogramas, o corte, a costura, medições, aplicações, amarrações, cálculos, aproveitamento e descarte de resíduos, dentre outras atividades. Vale ressaltar que no catálogo amarelo, outra característica acerca da exposição de seu conteúdo é a de uma certa linearidade embaraçada. A exemplo, a narrativa visual apresentada ao leitor segue uma determinada linearidade ao trazer a contextualização sobre o início da relação de Fernanda Yamamoto e a comunidade Yuba, o surgimento da ideia de trabalhar os valores filosóficos em um tema de coleção de moda que homenagearia o

	legado iniciado por Isamu Yuba, a explicação das ideias e a articulação dessas ideias na fatura das peças que compuseram a coleção Yuba, destacando especialmente o processo de tingimento natural dos tecidos escolhidos. Contudo, o esquema de disposição das imagens traz essa dissonância entre texto escrito e fotografias. Não seria a falta de coerência e coesão entre esses dois elementos, mas a forma como as imagens são acionadas em uma narrativa de idas e vindas, entre passado e presente, como lampejos que vêm e vão, atravessando a memória. Parte de registros mais antigos de Yuba (pertencentes ao acervo da Comunidade) são apresentados, parte dos registros feitos sobre a coleção são evocados. Novamente torna-se perceptível a forma como esse movimento de dentro e fora é operacionalizado pelas escolhas de Fernanda Yamamoto com relação ao material gráfico de sua coleção. Me refiro a esse embaraçamento pois existe uma intencionalidade em expor esses elementos de tal modo que não comportem uma leitura mais linear deste material, ainda que isso também corrobore com um certo constrangimento ao público leitor, no sentido de que os fios dessa trama tecida por Fernanda Yamamoto se entrelaçam por caminhos que inquietam, que colocam dúvidas, que intrigam, ao invés de conduzi-lo a um lugar de certeza e total compreensão. Ainda sobre o catálogo amarelo, outro momento em que a categoria *Trabalho* é acionada seria o do processo de tingimento manual dos tecidos reservados para a coleção Yuba. Este processo de trabalho é um ponto de convergência entre a colaboração do atelier Fernanda Yamamoto e a comunidade Yuba. Nestes registros, observa-se a intencionalidade em destacar o trabalho manual coletivo empregado no beneficiamento destes tecidos, as cores e tons vívidos obtidos a partir destes experimentos, as texturas de tramas expostas ao ar livre. Sobretudo, ressalta-se o valor de coletividade e trabalho coletivo neste processo que contou desde o uso de insumos originários do solo

	yubense (flores, frutos, vegetais e legumes), até mesmo da colaboração para executar tal procedimento: organizar os tecidos crus, submergi-los em recipientes de água, misturar, adicionar os ingredientes, ferver, reservar, extrair impurezas e por fim estender os tecidos para a secagem ao ar livre. Existe todo um movimento neste processo que versa, especialmente, sobre uma grande demanda de esforço físico e de colaboração entre pessoas. O que indico aqui como um indício na factualidade do trabalho neste momento em que trato dos processos de tingimento natural que são caros à concepção das indumentárias da coleção Yuba. Por fim, a centralidade da narrativa do catálogo amarelo se encerra na apresentação dos registros relativos ao desfile da coleção Yuba no São Paulo Fashion Week. Neste momento de contemplação apresentado por Fernanda Yamamoto, as fronteiras entre o factual e o fabulativo ganham uma camada de opacidade sobre a percepção e o entendimento daquilo que está sendo apresentado e narrado visualmente. Ao mesmo tempo em que os conjuntos de indumentárias são produto dos processos técnicos conforme citado anteriormente, também o são obras de encantamento, contemplação, aspiração dentro do léxico da moda. Factual por serem peças manufaturadas a partir do trabalho de diferentes pessoas, envolvendo diferentes técnicas de tingimento, aplicação, modelagem, corte, costura, etc. As peças possuem um propósito elementar de existir, seja este o vestir e abrigar um corpo. Todavia, estas mesmas peças irão comportar outras leituras, e consequentemente, outros significados para elas ao serem realocadas do registro de evento desfile para o registro do evento campanha. O registro da campanha de Yuba que é apresentado de fato no catálogo bege de Fernanda Yamamoto, evidencia estas atribuições de sentidos para as peças e os conjuntos de indumentárias da coleção Yuba. O trabalho fabulativo é sugerido nestas fotografias que retratam as mulheres de Yuba em seus espaços habituais,

	em seus afazeres diários, não mais com suas vestes e utensílios corriqueiros, mas agora trajadas e adornadas pelas criações de Fernanda Yamamoto e sua equipe. Criações estas que ainda sinalizam a construção de uma atmosfera outra às anteriormente verificadas nos registros dos outros materiais analisados, o fotolivro e o catálogo amarelo de Yuba. O desígnio dessas composições enuncia o improvável, um composto entre o estranho e o encantador, de um apelo visual até então impensado para retratar as cenas cotidianas do trabalho desempenhados por essas mulheres no interior de São Paulo. Provavelmente essas mesmas mulheres jamais em suas vidas vestiriam esses conjuntos de indumentárias para realizar seu trabalho diário em Yuba. Entretanto, as imagens idealizadas por Fernanda Yamamoto em sua campanha, imaginam e nos convidam a imaginar como esse fato improvável aciona essa outra chave de leitura para o trabalho dessas mulheres, bem como o seu próprio trabalho enquanto designer. Esse momento de contemplação por meio do trabalho fabulativo que é articulado por Fernanda Yamamoto, demonstra como as fronteiras que delimitam trabalho e prática artística estão em constante colisão, e seus conjuntos de indumentárias, bem como as fotografias de campanha que compõem o catálogo bege de Yuba, servem como um lembrete de que a delimitação rígida destas fronteiras não é comportada pela filosofia de vida yubense.
Prática Artística	Seguindo a premissa *yubense* de que o trabalho na roça e a arte possuem igual importância na vida de seus integrantes, classifico aqui as imagens que possuem a retratação dessas práticas passadas entre gerações em Yuba, como a dança do corpo de balé *yubense*, o teatro, a música produzida por instrumentos de cordas e a caligrafia.Com relação ao trabalho de Fernanda Yamamoto existe a preocupação em evidenciar o valor da prática artística empregada no momento de desfile de sua coleção, trazendo o som e o tocar do violoncelo yubense nesta performance, além das composições das vestes, do movimento e

	presença em cena deste evento. Também podemos citar todo o extensivo trabalho manual empregado nos processos de tingimento, costura e aplicações para a confecção das peças da coleção. Nesta chave de compreensão, podemos considerar esta artesania como parte basilar da prática artística exercida em Yuba e isto repercute nos desdobramentos do trabalho de Fernanda Yamamoto junto e a partir da comunidade.
A vida dos objetos	Neste subgrupo aloco as imagens em que figuram uma sorte de artefatos presentes no cotidiano de Yuba, pensando como esses objetos denunciam os modos de sociabilização em Yuba.Com relação ao trabalho de Fernanda Yamamoto é possível verificar uma preocupação em incorporar estes artefatos ao conjunto da obra, aos conjuntos de indumentária desfilados e ao material fotográfico registrado e apresentado pelos catálogos, o que se pode inferir que existe um entendimento por parte da designer em compreender que estes artefatos também constituem a comunidade e seus integrantes.